Intorno alla Facciata del Duomo di Milano

Considerazioni e proposte di Carlo Romussi



Milano . . . .
Coi tipi della Società
Editrice Sonzogno . .

Intorno alla Facciata del Duomo di Milano

Intorno alla Facciata del Duomo di Milano

Considerazioni e proposte di Carlo Romussi



Milano
Coi tipi della Società Editrice Sonzogno.

Milano, 1903 ✥ ✥ ✥ ✥
Tip. dello Stabilimento
della Società Editrice
Sonzogno ✥ ✥ ✥ ✥ ✥

Ai compagni

dell'Amministrazione della Fabbrica

del Duomo

queste poche pagine promesse

che riassumono

studi comuni e concordi pensieri

come cosa loro

offro.

Intorno alla Facciata del Duomo di Milano



— Ancora la facciata del Duomo? Ma non è questione finita?
— Il Duomo non finisce mai

I.

Il Passato



Fino all'anno 1683 il Duomo di Milano non ebbe una facciata che si potesse dir sua; prima si accontentò di quella antica, presa a prestito dalla chiesa di Santa Maria Maggiore, della quale aveva assorbito l'area, poi trasportò quella facciata più oltre, rifabbricandola coi materiali dell'antica e adornandola con quelli portati a Santa Tecla. Alla vecchia metropolitana, rialzata affrettatamente fra le macerie della città diruta dal Barbarossa, era stata fatta una facciata alla bell' e meglio; ma l'undici aprile del 1353, secondo quel che narra Donato Bossi nella sua cronaca, precipitò il campanile altissimo che sorgeva di fianco all'atrio del tempio, corrispondente alla terza campata del Duomo verso il corso Vittorio Emanuele (1), e atterrò la facciata del tempio e parte delle case dei canonici di Santa Tecla che sorgevano davanti ad essa. Giovanni Visconti, arcivescovo e signore di Milano, fece costruire una nuova facciata con marmi scolpiti:

(1) Vennero trovate, negli ultimi scavi, le fondamenta di questa torre o campanile precisamente nel luogo che abbiamo accennato: e così pure si rinvennero anche le traccie del battistero, colla sua vasta rotonda, riserbato alle donne e detto di *Santo Stefano alle fonti*, nei sotterranei verso la via Santa Radegonda, dove si possono tuttora vedere.

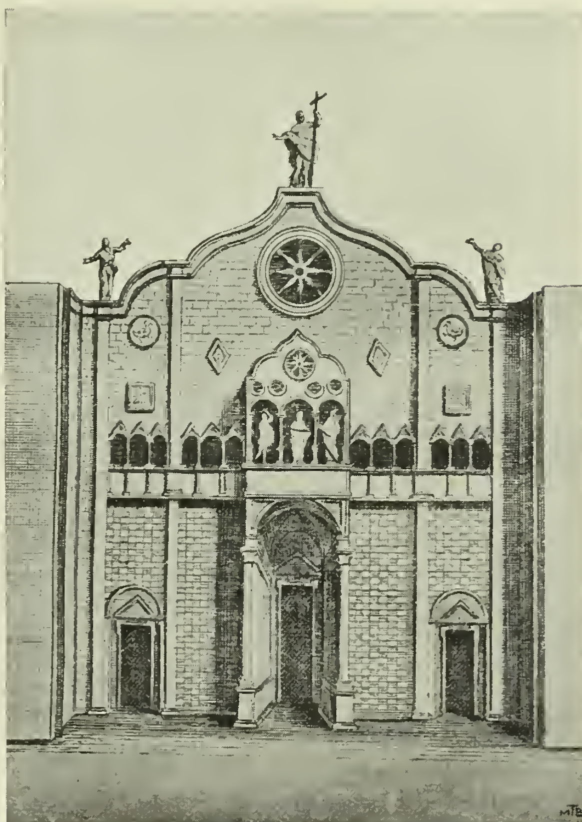
la quale aveva tre porte, di cui la centrale era difesa da un portico sorretto dai soliti due leoni di marmo che si trovano in tutte le costruzioni lombarde; una loggia l'attraversava orizzontalmente e vi sovrastava una finestra a ruota. La parte inferiore era a dadi bianchi e neri, stati tolti, secondo il favoloso racconto del Corio, da un campidoglio o anfiteatro che vuolsi esistesse sulla piazza del Duomo all'epoca romana. Fu conservato il ricordo di questa vetusta facciata nel sigillo della Fabbrica colla leggenda: CAPITULUM · ADMIRANDE · FABRICE · TEMPLI · MAJORIS · MEDIOLANI, messo in fronte a questo libro: e lo ripetè il conte Giorgio Giulini nella prima edizione delle sue *Memorie*, l'opera insigne alla quale tutti gli studiosi attingono con fiducia di trovarvi il vero. Tale facciata era stata dal Giulini creduta anteriore al secolo XIV; poscia, colla coscienziosità di storico, si corresse e ristabilì la data di essa al 1353. Ma quella che il Giulini pubblica non è l'originaria di Giovanni Visconti, bensì quella più tardi ricomposta coi materiali dell'antica. Ed è appunto quella che noi riproduciamo, sebbene sia incompleta nei particolari (1).

La facciata nuova non riparava però al difetto d'origine del tempio che crollava da ogni parte; e poco dopo si cominciò a rifabbricare la chiesa più ampia, « secondo il cuore dei fedeli », come si esprimeva pochi anni dopo l'arcivescovo Antonio da Saluzzo. Di chi sia il progetto s'ignora: tutti i cittadini volevano fare opera grande e gli architetti cercavano d'interpretare il comune desiderio. E dopo parecchie prove, perchè, da quanto narrano i cronisti, sembra che si sia fatto e rifatto in cerca del meglio, probabilmente sopra un disegno tracciato dagli eredi dei Magistri Comacini, fra i quali, in mezzo ad operosi e modesti compagni, v'erano Marco da Campione e Simone da Orsenigo, si diè mano, dal 1380 al 1386, ad edificare il grande tempio che oggi vediamo. Il disegno abbracciava una larga area, e le linee passavano attraverso canoniche, chiese, battisteri, palazzi, portici, macellerie, forni e case, per tracciare la vastissima pianta del tempio magnifico.

---

(1) In questa riproduzione si vedono bensì il finestrone a ruota, il ballatoio, i fasci dei pilastri; ma non i leoni che dovevano sostenere i pilastri della porta maggiore. Che tali leoni ci fossero stati, lo affermano in molti luoghi gli *Annali della Fabbrica del Duomo*. Nel 1489 si parla dei *leones sitos ante portam majorem praedictae majoris ecclesiae*. Nel 1684 i deputati deliberarono di vendere i due leoni di marmo che si trovavano davanti alla facciata « *ora demolita* ». Infatti la demolizione era stata fatta nell'anno antecedente

La fabbrica del Duomo cominciò nel fianco posteriore verso il monastero di Santa Radegonda, ch' era il solo posto libero fra l' addossarsi delle fabbriche sorte nel centro della città; e quando fu inalzato l' abside e l' altare si trovò isolato nel centro di questo, una semplice tenda venne tesa fra i pilastri della grande cupola intorno all'altare, per difendere dalla furia dei venti marzolini e dagli uragani d' agosto l' arcivescovo Antonio da Saluzzo che celebrava i misteri sulla vecchia mensa sacra d'una chiesa che scompariva nella nuova che la circondava.



Facciata dell'antica chiesa di Santa Maria Maggiore demolita nell'anno 1683.
Riprodotta dall'opera del *Giulini:* edizione 1760.

La prima facciata del Duomo fu quindi una semplice tenda; e i fedeli si aggruppavano al di qua e al di là di essa, intorno al nocciolo dell'opera che doveva sorgere monumentale nei secoli. A fare una facciata nuova marmorea nessuno pensava, perchè una fronte la vedevano sorgere in fondo alle navate; anzi si discuteva nelle adunanze dei deputati perchè la porta di Santa Maria Maggiore corrispondeva alla sfilata dei piloni che s' inalzano a sinistra di chi guarda l' altare. E questo fatto dimostra come i primi architetti, sfoggiando l' arte loro nell'abside veramente meraviglioso per l'audacia dei grandi finestroni che traforano la poderosa mole e danno al monte di pietra l' eleganza della leggerezza, non si curarono mai della parte anteriore ch'era stata da pochi anni così dignitosamente rifatta.

Fra quell' altare, difeso da un diaframma, e le navate della vecchia Santa Maria Maggiore, si vedeva il cielo attraverso le spaccature del tetto posticcio; ma a poco a poco il vuoto si andava colmando colle vôlte che s'ergevano sui giganteschi pilastri. E per quel sentimento di conservazione delle memorie che è insito nell'uomo, i Milanesi avevano

pensato di trasportare la vecchia facciata più oltre e cercavano di ornarla con fregi e con statue, tolte dalla vicina basilica di Santa Tecla, perchè essi speravano che quella fronte sarebbe rimasta a compimento del Duomo, mentre era già invece un membro inaridito, staccato dal nuovo corpo che si sviluppava organico e poderoso. Questo avveniva negli anni 1461 e 1462 (1).

Però altri che avevano più vaste idealità, non ritenevano quella facciata come definitiva; anzi nel 1456 avevano piantata una colonna di marmo rosso nella piazza davanti alla porta per segnare il limite « ove doveva terminare la chiesa ». Questa colonnina era stata collocata poco più oltre della vecchia facciata già portata innanzi, e che, nel proseguire dell'opera, tutti avevano compreso dovesse essere rifatta; e nel secolo susseguente Carlo Borromeo, per raggiungere tal segno, comandava di allungare il Duomo delle tre ultime campate « per ridurre a perfezione la lunghezza ».

In questo periodo di tempo ecco comparire nella storia del tempio un giovane ardimentoso che nel 1537 presenta al Consiglio della Fabbrica un elenco di molte opere che egli si proponeva di compiere « cum l'adjuto de la gloriosissima Vergine et matre al cui onore si fa questo miraculoso templo ». Si chiamava Vincenzo Seregni; non era ancor trentenne e, colla baldanza propria dell'età, assicurava gli amministratori che egli rappresentava « la propria intentione de li primi fundatori » e quanto egli proponeva « sarà una magiore bellezza e mancho spesa de quello si desegnava cum dicta confusione » (2). Perchè il Seregni giudicava che la maggior babilonia dominava le cose del Duomo: e tutta la fabbrica,

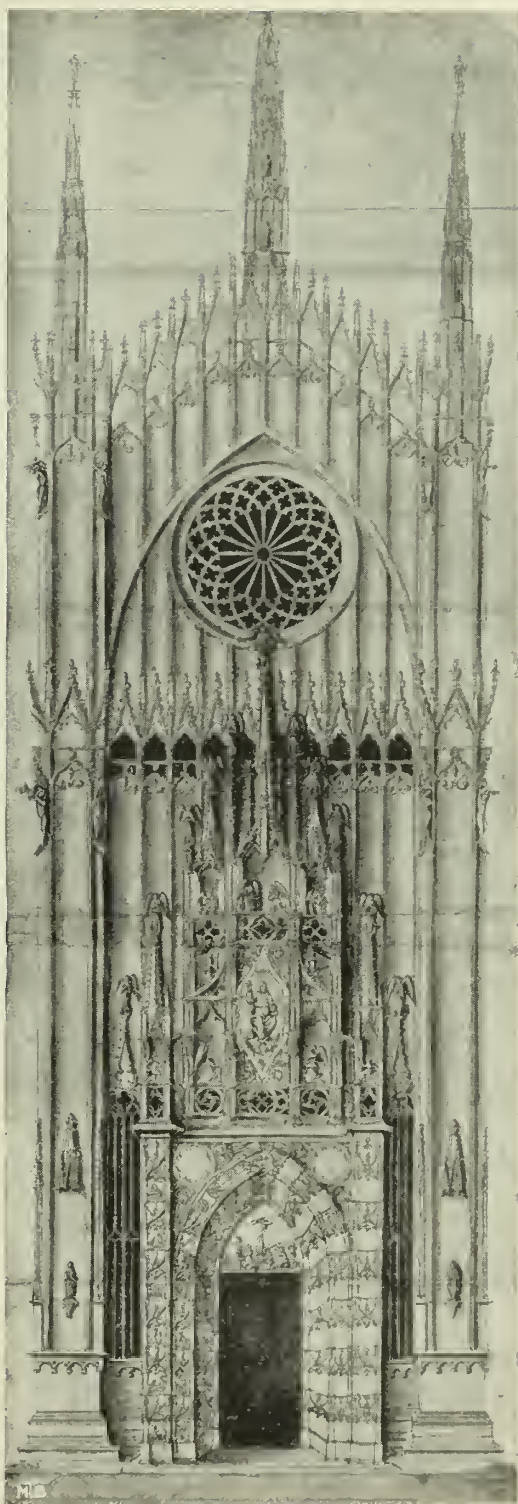
(1) Nel riandare in breve queste memorie del passato intorno alla facciata del Duomo, dobbiamo avvisare i lettori che più o meno diversamente e diffusamente ne trattarono Cesare Cantù, il prof. Giuseppe Mongeri, Luca Beltrami, Camillo Boito, l'abate A. Ceruti, il dott. Giulio Carotti, l'arch. Augusto Guidini, il prof. Gentile Pagani e l'arch. G. Manfredini.

(2) Vincenzo Seregni fu nominato architetto della Fabbrica ai 21 novembre 1547 e durò in quell'ufficio fino al 1567, anno in cui fu supplantato dal Pellegrini. A dir vero però più volte gli amministratori del Duomo si lamentavano della negligenza colla quale attendeva ai lavori; e negli *Annali* si legge di parecchi suoi licenziamenti temporanei e delle successive riammissioni. Al Seregni si devono il Palazzo dei Giureconsulti in Piazza Mercanti, eretto per ordine di papa Pio IV, zio di Carlo Borromeo, il Palazzo di Giustizia e altre notevoli fabbriche di Milano. Morì nel 1591 di ottantotto anni e fu sepolto in San Giovanni in Conca: la sua tomba andò dispersa nei tramutamenti sofferti da quel tempio.

da ottant'anni in poi, che val quanto dire dal principio del dominio degli Sforza ai suoi giorni, era andata di male in peggio perchè non si « era mai facto resolutione di sorta ». Egli aveva tra l'altre proposte presentata l'idea della facciata coi « campanilli quadri de brazo 32 che farano compagnamento e bellissimo ordine alla fazada grande ».

Ma della sua facciata pare non rimanga che un disegno planimetrico nel quale si vedono indicati i campanili ai lati. Vi sono però i disegni suoi, del Cristoforo Lombardo e del Cesariano per la porta che si intendeva eseguire verso la via Santa Radegonda (verso *Compèdo*, come si diceva allora) e che fu soppressa quando Carlo Borromeo la chiuse per evitare uno sconveniente passaggio attraverso il tempio. I facchini entravano liberamente coi fascî di verdure, colle ceste di frutta, coi polli e colle anitre schiamazzanti e colle corbe dei pesci, per la porta ch'esisteva dove oggi sorge l'altare di San Giovanni Bono, e attraversavano, durante le cerimonie rituali, le larghe navate per uscire dall'altra porta che si apriva dov'è oggi l'altare della Vergine; e talora passavano anche gli asinelli colle due corbe sospese alle costole ed eccitati dalle grida e dalle bastonate dei condottieri che univano la loro voce alle note dell'organo.

Quella porta che si aveva in pensiero di fare e che fu illustrata con copia di disegni da Luca Beltrami dopo la chiusura che abbiamo detto, si pensò di adat-



La porta laterale del Duomo
verso via Santa Radegonda, disegno di Antonio Seregno
(Archivio della Fabbrica).

tarla alla porta maggiore del Duomo (1): e ce lo fa credere un documento del 1582, nel quale si pubblicano i « Capitoli che haverà da osservare l'incantatore che piglierà l'impresa del disfare, transportare et pientare la porta magior del Domo de Milano, con le sue spalle et pilastri et contrapilastri del suo vestibule, qual di presente è piantato che dovea servire a una porta lateral, verso tramontana del detto Domo ».

L'anno dopo si rinnovano i « capitoli che haverà di osservare l'incantatore che terrà l'impresa et far il fondamento de la porta principal del Domo de Milano con il suo vestibule ».

I capitoli per gli incantatori non ebbero alcun risultato. Mancarono gli imprenditori dei lavori? o forse mancarono i denari alla Fabbrica?... Di questo trasporto della porta verso Compèdo non troviamo che se ne parli più. E fu fortuna, perchè una porta creata per la parte laterale non poteva ragionevolmente essere collocata sulla facciata, della quale non sarebbe stata che una parte, lasciando insoluta la questione del complesso; anche per sè medesima poi era troppo ristretta e meschina rispetto all'insieme (2). Nel grande modello in legno che si conserva nei magazzini della Fabbrica si trovano aperte le porte verso Compèdo.

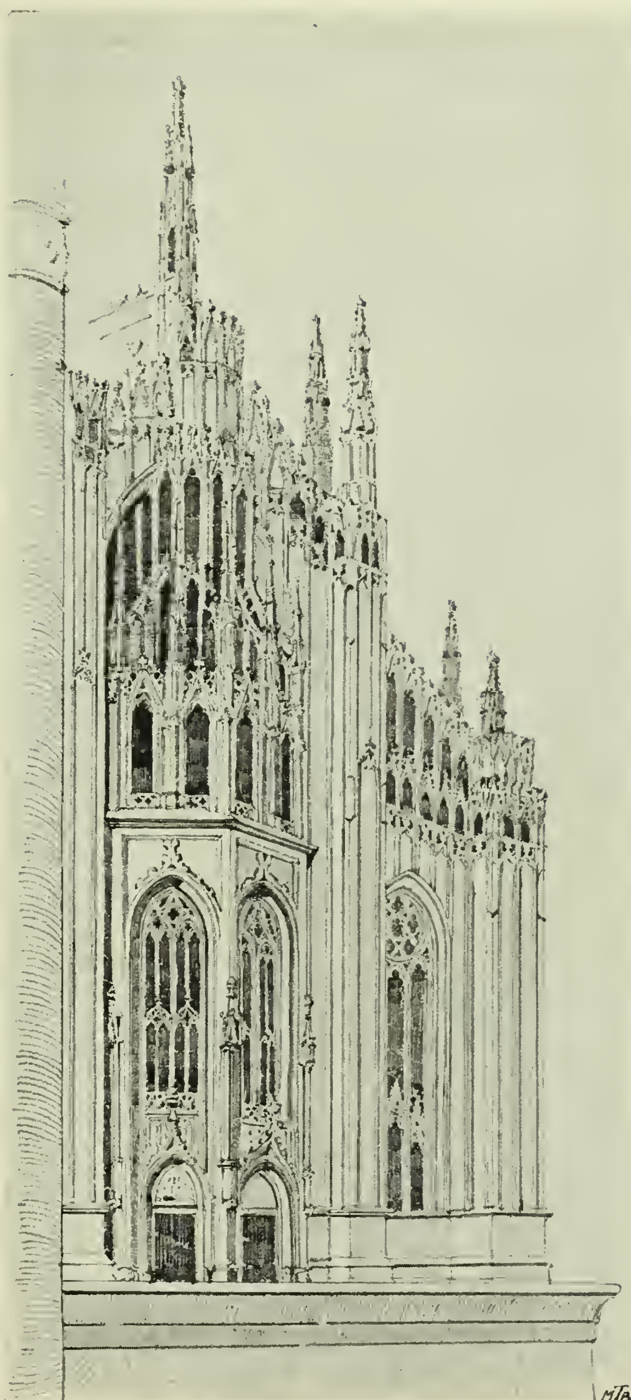
Ma un altro artista si era fatto avanti nel contempo: ed era quel Pellegrini Tibaldi che doveva avere tanta influenza sull'arte a Bologna, a Roma, a Milano, e perfino in Ispagna, dove portò trionfalmente la genialità italiana, e che si fece strada col favore specialmente del potentissimo cardinale ed arcivescovo Carlo Borromeo. A quest'ultimo l'architetto era devoto corpo e anima. Egli fece il principio del pavimento in marmo che tuttodì si ammira: egli il battistero e il tempietto sull'altare: il Borromeo gli dava i temi di 64 quadri per i disegni dello *scurolo:* egli disegnava gli stalli del coro che sono veramente opera insigne; e dovendosi fare degli altari si ordinava che fossero ornati secondo i modelli del Pellegrini « giacchè quei modelli piacquero tanto al cardinale arcivescovo quanto ai deputati ». Ma veramente i deputati della Fabbrica c'entravano ben poco, perchè il Borromeo aveva assorbito ogni autorità.

(1) *La porta settentrionale nel Duomo di Milano* (*Porta versus Compedum*) di Luca Beltrami, 1900. Questo artista aveva pubblicato tali disegni per dimostrare com'egli si fosse inspirato a memorie antiche per la porta centrale del suo progetto.

(2) Alcuni particolari decorativi del portale Seregni e i quadri istoriati trovarono posto all'interno e all'esterno dell'abside della Madonna dell'Albero.

Col Pellegrini lavorava lo scultore Francesco Brambilla (1): e, da quanto appare dai documenti, un medesimo spirito li animava; il Pellegrini disegnava quei mirabili angeli che sono intorno al coro e il Brambilla li eseguiva; e si può dire che lo scultore era la mano che dava forma alle idee dell'architetto (2).

Di questo grande artista ci rimane il ritratto, inciso dal Wagner per l'opera sulle *Pitture esistenti nell' istituto di Bologna*, descritte da Giampietro Zanotti e stampate a Venezia nel 1756.



Le porte verso Compedo
quali si vedono nel modello in legno del Duomo
(disegno di Stefano Lissoni).

(1) Al Brambilla, morto nel 1599, fu posta dai prefetti della Fabbrica una lapide accanto alla cappella della Madonna dell'Albero, nella quale si inneggia al « *celeberrimo protoplastae — qui fingendis hujus templi archetypis — per annos LX — operam dedit* ».

(2) Quanto si rivela evidente in questi angeli che girano intorno al coro, sostenendone il cornicione, lo scolaro di Michelangelo! Par trasfusa nel marmo l'energia della vita, con tanto vigore si spiegano e si muovono i corpi sotto gli abiti talora ondeggianti, più spesso aderenti alle membra delle belle persone. Il più bello forse di questi angeli pellegrineschi si trova rimpetto alla porta della sagrestia meridionale. Nelle braccia muscolose, nelle gambe fortemente piantate, nella mossa del busto e dei fianchi, nello stesso viso semivelato dall'incurvatura del braccio appare la verità nella sua più poderosa espressione, e si rimane a contemplare la figura palpitante e fiera.

Il tipo corrisponde all'idea che di lui si è formato chi studiò le sue opere: è un uomo vigoroso di corpo e di pensiero, dall' alta fronte sotto cui alberga una vasta fantasia (1).

Al Pellegrini il Borromeo aveva dato incarico di preparare un progetto di facciata; ma l'architetto era occupato in quel tempo a rispondere

(1) Il Pellegrino de' Pellegrini (detto Tibaldi dal padre che era per nome di battesimo Tebaldo) fu una delle figure più tipiche dell'arte. Nato in Valsolda nel 1527 o 1525 (altri vogliono in Bologna nel 1522, ma nessun documento lo comprova), andò fanciullo a Bologna dove la sua famiglia si era stabilita. Aveva la passione per il disegno e imparò la pittura. Giorgio Vasari gli diede a copiare alcune sue pitture a San Michele in Bosco: poi lo condusse a Roma ove il giovinetto s' innamorò delle opere di Michelangelo, e da quelle imparò la grandiosità e la vigoria del disegno, la efficacia degli scorci, la varietà dei gruppi e la forza delle espressioni, talchè i Carracci conducevano gli allievi a vedere, come modello, le composizioni sue. Lavorò a Loreto, ad Ancona, a Macerata, a Bologna in molti palazzi, come in quello del cardinal Poggi, diventato poi pubblico istituto. Ed anzi una pittura di quest'ultimo palazzo dimostra come il Pellegrini non si peritasse di copiare anche Raffaello. La figura della donna colla spalla a mezzo scoperta, nella pittura del battesimo al Giordano, è la copia esatta della Fornarina della Trasfigurazione. Passò poi a Roma, ma conservandosi sempre povero; e un giorno, disilluso nell'arte che non gli aveva procacciato nè fortuna, nè fama, deliberò di lasciarsi morire. Narra il Malvasia che l'architetto Ottaviano Mascherino (quello che edificò in Roma il Palazzo di Santo Spirito, il portico del Palazzo Montecavallo ed altre fabbriche) passeggiando fuori di Porta Angelica a Roma, trovò il Pellegrini esausto di forza, morente di fame: non aveva denaro in tasca per procurarsi il cibo, e non lo cercava, desideroso di finirla colla vita. L'artista si trovava in uno di quei momenti di avvilimento morale e di prostrazione fisica in cui pare un sogno di felicità la morte che è l'assoluto riposo e l'oblìo. Il Mascherino che aveva veduto in alcuni dipinti del Pellegrini una vaga e imaginosa architettura, lo salvò dalla disperazione toccando i due poli della sensibilità umana, il biasimo e l'encomio: lo rimproverò per quell'accasciarsi vigliacco, gli parlò con lode di quanto aveva fatto e, poichè verso la pittura teneva il broncio, lo consigliò a volgersi all' architettura, predicendogli che gli sarebbe stata più propizia.

Rincorato da quegli amorevoli consigli, il Pellegrini risorse al lavoro che fu la sua nuova vita, e diventò il celebre architetto che tutti sanno.

Il cardinale Carlo Borromeo, che l'aveva conosciuto in Roma, lo chiamò a Milano per fargli edificar chiese nuove ed accomodare le vecchie, togliendo a queste ogni tipico carattere delle architetture passate e riducendole allo stile neo-classico introdotto specialmente dal Pellegrini stesso, che ha la colpa di aver distrutto inconsciamente molte storiche memorie.

Dopo la morte del Borromeo fu chiamato in Spagna da Filippo II e decorò di insigni pitture il chiosco e la biblioteca dell'Escuriale: poi tornò a Milano, ove si edificò una bella casa con un artistico cortile, e cominciò la costruzione della chiesa di San Fedele. Morì al tempo della peste, sotto la parrocchia di Santa Maria alla Porta, ai 27 maggio del 1596, e non nel 1591 o 1592 come fu scritto da molti. La vera data si trova nel Necrologio milanese dell' Archivio di Stato di Milano, e sotto di essa è scritto dall'ufficiale di sanità: « *Peregrinus de Peregrinis annum agens sexagesimum nonum da catharro cum febre maligna, obijt in quarta sine pestis suspitione.* »

Gli amministratori della Fabbrica del Duomo avevano deliberato di erigere alla sua memoria un monumento in Duomo; e fu anche incominciato dagli scultori Bosso, Biffi e Daverio; ma non venne condotto a termine, e l'opera iniziata si disperse.

al suo collega Martino Bassi (1) che biasimava le opere da lui intraprese del battistero e dello *scurolo;* e i deputati della Fabbrica costringevano il Pellegrini a rispondere; la difesa fatta in presenza del Borromeo fu ardita e stringente; e a parer mio distrusse tutte le accuse, e le supera d'assai colla vivace dialettica. — Non basta, dice il Pellegrini, che l'architetto sia «il maggior geometra del mondo», ma sibbene che abbia veramente lavorato: altro la teoria, altro la pratica: bisogna aver trattato personalmente la pietra; e non basta ancora, ma bisogna che «per le mani sue sieno passate molte et molte cose, et habbia consumato dil tempo in varie imprese, et non solo di aver lavorato



Pellegrino Pellegrini, riprodotto dal ritratto inciso dal Wagner.

(1) Martino Bassi, nato in Seregno nel 1541, fu un architetto che non ebbe maestri. Innamorato dell'arte, la imparò da sè leggendo i libri che ne trattavano: e quando aveva dubbî andava da persone dotte a farseli risolvere. Nel 1567 venne aggregato al collegio degli ingegneri milanesi: combattè il Pellegrini per il battistero e per il coro del Duomo e fu sostenuto dal Palladio, dal Vasari e da molti altri artisti. Per la ardita cupola della chiesa di San Lorenzo ebbe una polemica rimasta celebre; morì nel 1591 senza vederla compiuta.

con le proprie mani, ma ancora esperto in pore li lavori in opera.... » E infine conclude col rimproverare i deputati di ascoltare « quelli che non cessano voler stordire le orecchie de V. SS. illustrissime et ciangiare de cose delle quali poco o nulla se ne intendono, dandosi poi a intendere di haver fatto gran cosa in haver opposto a mie opere non avvedendosi che ritorna in loro dishonore, caso che avessero honore, però che, parlando come hanno parlato, senza ragione, gli sarebbe stato meglio il tacere ». Il cardinale dettò la sentenza in cui lo dichiarò *laudandum in dicto opere suo.*

Morto il Borromeo, l'architetto andava in Ispagna chiamato da Filippo II per la fabbrica dell'Escuriale; e Martino Bassi lo sostituì nell'ufficio che aveva alla Fabbrica del Duomo. Quest'ultimo propose di cominciare la fronte principale del tempio, e presentò anche parecchi disegni; ma nel 1591 moriva.

Per mostrare in qual modo un'idea preconcetta dell'arte possa traviare le menti più argute e più esperte nella critica, riproduciamo qui, togliendolo alla raccolta preziosa della Fabbrica del Duomo, il progetto di Martino Bassi che avrebbe cambiata la facciata del tempio in quella di un'accademia greca, col vasto portico sormontato dal frontone. E lo pubblichiamo come insegnamento a tutti noi che parliamo d'arte, perchè sembra fatto apposta per ammonire del quanto sia facile il giudicare e il biasimare gli altri e quanto sia difficile il fare da sè.

Intanto i deputati insistevano presso la Corte di Spagna perchè fosse tolto un angolo del palazzo ducale che si avanzava come cuneo nel fianco del Duomo, là dove arrivava la colonnetta rossa; e colà si cominciava la fondazione dei piloni di una facciata della quale non era peranco stabilito il definitivo disegno.

Si trovava sempre in piedi la vecchia facciata (stata portata innanzi nel secolo XV) di Santa Maria Maggiore, che chiudeva il tempio tre campate in dentro della fronte attuale; e fra questa e la nuova linea sulla quale volevasi collocare la porta tolta dal tempio verso Compèdo, mancava ancora la vôlta. Il Pellegrini aveva bensì costruito il battistero dopo la seconda campata; ma questa rimaneva fuori della facciata, nella parte ch'era *sub Jove frigido.* Però Carlo Borromeo, colla tenacità che lo distingueva, aveva cominciato a far scavare, nella piazza davanti al Duomo, la fossa per i fondamenti dei piloni della facciata, incaricando un Giovanni da Ferno (13 maggio 1560) di fare *foveam piloni per*

columnae noviter construendae super plateam predictae majoris ecclesiae, e nel 18 settembre 1595 si dava mano alla costruzione del pilone stesso: intanto nel 1575 si era già ordinata la gradinata di sarizzo intorno al tempio.

Ai 6 di agosto del 1592 i deputati della Fabbrica pensarono di chiedere ai più famosi architetti conosciuti un progetto di facciata colla seguente deliberazione: « *Facta matura consideratione constructionis fun-*



Progetto dell' architetto Martino Bassi.

damenti faciatae ipsius ecclesiae, ordinaverunt, ut firma manente ordinatione jam per capitulum facta pro constructione dictae faciatae; designa fiant et mittantur excellentioribus architectis, scilicet Hispaniae, ubi deget Pellegrinus de Pellegrinis, Romae et Florentiae ac Venetiis, et eorum unusquisque designum mittat ad fabricam. In questa deliberazione è espresso ed evidente l' invito al Pellegrini.

Gli architetti rispondevano all'appello della Fabbrica; ma dagli *Annali* non risulta quanti fossero. Si sa solamente che il primo fu un G. Pietro

Pocobella di Roma e che il Pellegrini fu uno degli ultimi (1). Federico Borromeo, assunto alla sede di Milano nel 1595, intervenne personalmente nella discussione il sabato 21 gennaio 1609, e memore delle predilezioni del cugino Carlo dal quale ritraeva tanto lustro e sulle cui orme cercava di camminare, scelse il progetto del Pellegrini, risolvendosi inoltre, col concorso dei deputati, di cominciare subito i lavori e di mandare il disegno del progetto al re di Spagna per sollecitare l' atterramento dell' angolo del palazzo ducale, del quale abbiamo già parlato.



Progetto dell'architetto Pellegrini, coi due campanili.

Ma il disegno del Pellegrini, se incontrava il gradimento del cardinale Federico e dei deputati nella parte inferiore, non soddisfaceva nella superiore. La facciata, secondo le idee del tempo, è in istile classico, senza però la purezza d'origine, ma bensì quale Michelangelo aveva messo di moda in Roma;

(1) Gli amministratori del Duomo facevano però dar mano ai lavori anche durante la discussione. Lo si rileva dalla seguente noticina che si legge negli *Annali* sotto l'anno 1607:

« Essendo stata fatta la relazione dall'ill. signor Litta rettore, d'esser bene che alfine venga inalzata la parte anteriore della Chiesa maggiore di Milano, secondo anche le ordinazioni già fatte, si stabilì che le pareti già incominciate di detta parte venissero inalzate ed unite a quelle già principiate fin dove giungono le fondamenta già fatte, le quali comprendono il fondo delle tre navate mediane della detta chiesa; e queste fino all'altezza che parrà conveniente all'ingegnere. »

fra dieci colossali colonne con capitelli corinzî e a basi semplici, si aprono quattro porte e quattro finestre minori; nel centro vi è la grande porta coronata da un doppio bassorilievo; sopra una cornice riccamente scolpita sorgono sei obelischi ai cui piedi vi sono altrettante statue: nel mezzo si eleva un altro ordine corinzio, di minori proporzioni, con un finestrone centrale e quattro nicchie laterali; e sulla cuspide gli angeli suonano colle trombe intorno a Maria. Un altro disegno del Pellegrini aveva le colonne più piccole, piantate su basi. In un disegno si vedono due campanili staccati a fianco della facciata. Della parte centrale il cardinal Federico fece fare un modello al vero che, come narra il Lattuada, servì d'arco di trionfo nella venuta a Milano del cardinale infante di Spagna.



Progetto dell'architetto Pellegrini, senza le torri.

Però si rinnovarono allora fra gli architetti le discussioni: Pietro Antonio Barco, ingegnere collegiato del Comune e autore di un progetto, sosteneva essere preferibile il disegno del Pellegrini, nel quale le colonne erano sostenute da piedestalli; Francesco Maria Richini, autore di due progetti (uno dei quali colle colonne a spirale come quelle dell'altare

di San Pietro a Roma), sosteneva l'altro disegno in cui le colonne non avevano piedestalli, e si proponeva di far correre la cornice della facciata intorno a tutta la chiesa « per mettergli un tetto di piombo et sbandire quei finimenti thedeschi ». Lo stile archiacuto era allora reputato dagli artisti come una eresia del gusto. Buon per noi che i *finimenti tedeschi*, che viceversa poi nòn sono affatto tedeschi, ma bensì roba nostra e modificazione dell'arte lombarda, rimasero intatti. Però il Richini, rifacendo il progetto pellegrinesco, arrotondava il cappellone della porta maggiore secondo la forma che venne poi adottata ed oggi si vede.



Progetto dell'architetto Francesco Maria Richino.

L'architetto ingegnere collegiato, Antonio Maria Corbetta, riassumeva i varî giudizî, proponendo nel 1610 ai deputati una facciata la cui parte inferiore fosse *juxta modulum q. Pelegrini de Pelegrinis* e la parte superiore *in aliam formam, partim modernam et partim theutonicam.*

Il Corbetta, incaricato dell'esecuzione dei lavori, dichiara d'avere smarrito il disegno del Pellegrini; la Fabbrica gli fa minacciare la scomunica se non lo sa ritrovare. Non rimaneva intanto che il modello in legno fatto dal Corbetta stesso.

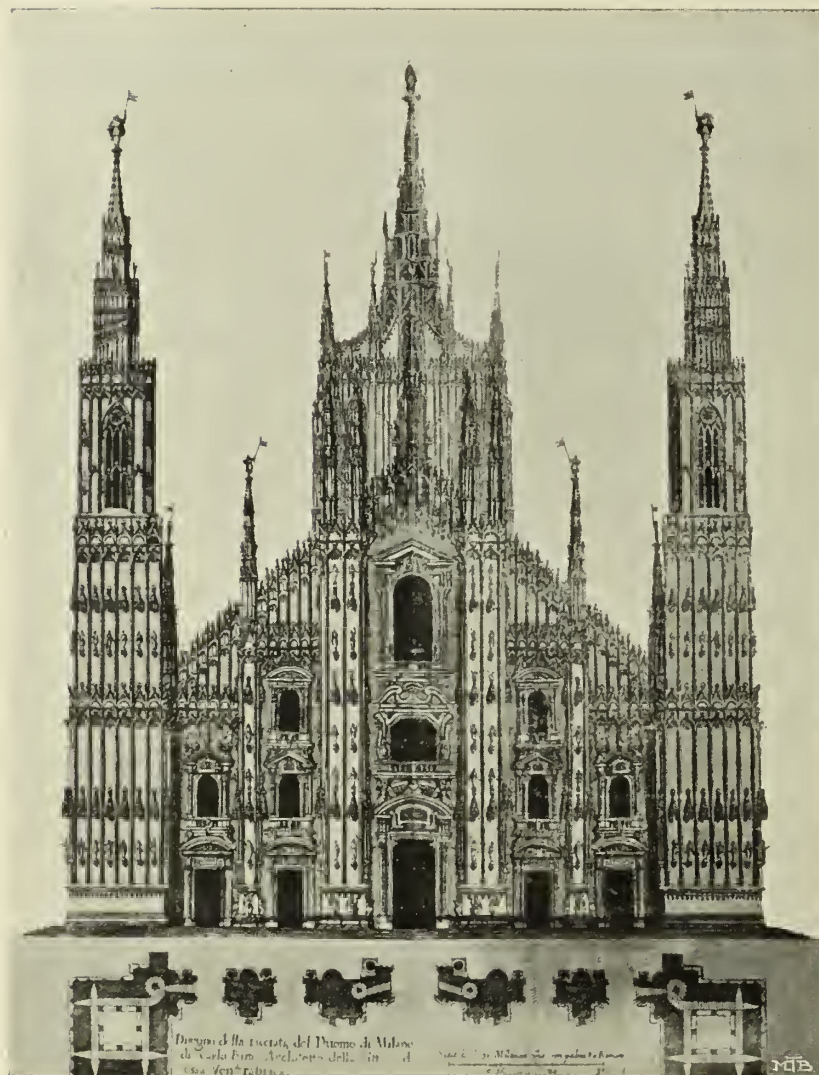
Non deve credersi però che intanto dormissero i lavori, perchè troviamo negli *Annali* che ai 30 ottobre 1602 si elegge persona che abbia ad assistere giornalmente alla costruzione delle fondamenta della parte anteriore del Duomo, vale a dire della facciata: *fabricationi fundamentorum partis anterioris dictae ecclesiae majoris;* quand'ecco nel 1621 giungere finalmente da Madrid il permesso di atterrare l'angolo del palazzo ducale che impediva di proceder oltre nei lavori del fianco.



Progetto Richino di rifacimento di quello del Pellegrini.

Ma i deputati della Fabbrica si trovavano combattuti fra opposti pensieri per le colonne della facciata: si dovevano fare d'un sol pezzo o in più? Parve più decoroso (!) adoperare dei monoliti di migliarolo, ad onta fossero ingenti le spese per spianar la strada su cui far

passare le colonne dalla cava sopra Baveno al lago e indi trasportarle a Milano (1); ma quando si fu al cimento di muovere la prima colonna, per il peso « si ruppero i ritegni », e il monolite, precipitato al basso, andò in tre pezzi. Quella catastrofe costò alla Fabbrica ben 40 mila lire; ma fu provvidenziale, perchè mandò a monte per allora i lavori. È ben vero che pervenivano offerte e cospicue eredità alla amministrazione per la facciata, come ad esempio quella di Giovan Pietro Carcano (insigne bene-



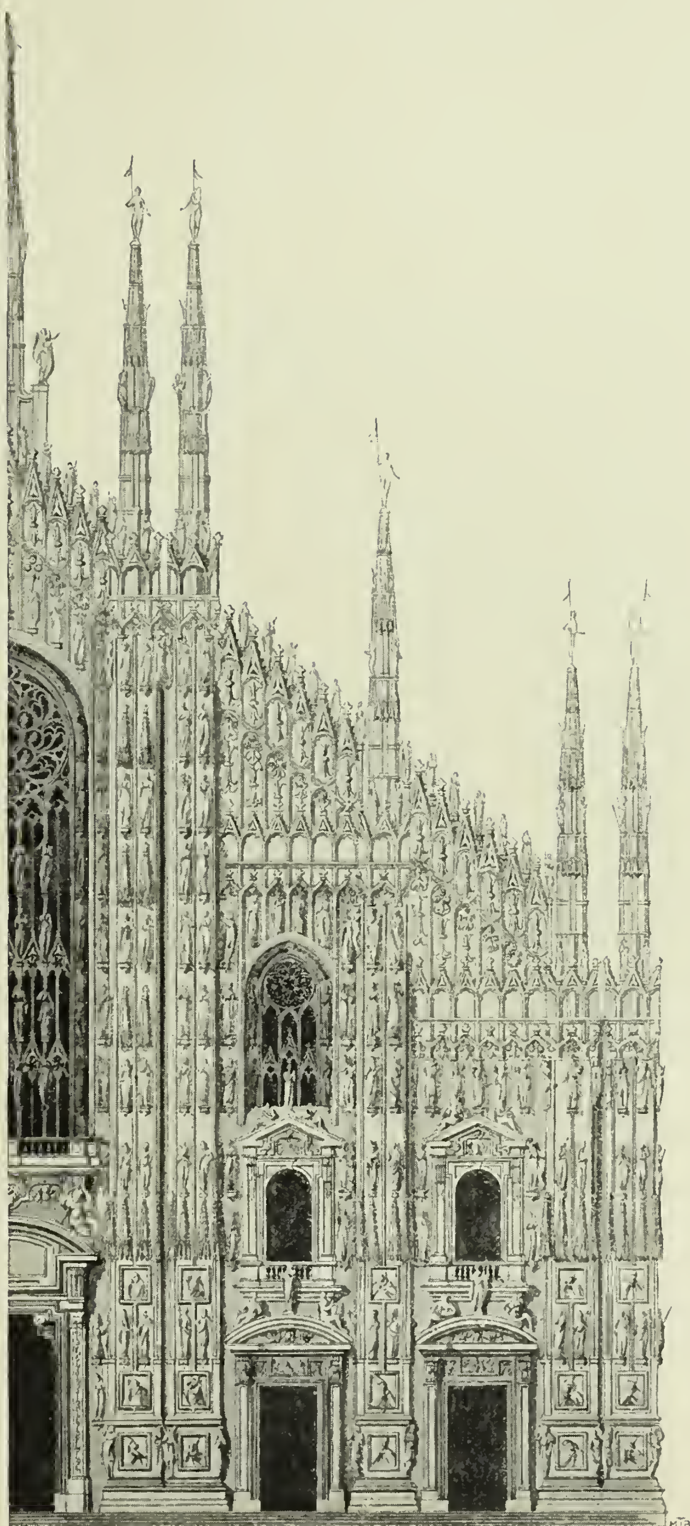
Progetto dell'architetto Buzzi Carlo, coi Campanili.

(1) La discussione sulle colonne intere o a tamburi soprapposti o uniti « con gratioso legame di metallo » fu molto lunga. Narra il Lattuada che « l'architetto Richino e il colonnello Papenheim col suo reggimento d'Alemanni si esibirono di trasportare due colonne intere, data prima sigurtà per il valore di esse quando fossero state rotte », ma non se ne fece nulla. Il Richino aveva calcolato che per trasportare a Milano le colonne sui carri bisognava rafforzare undici ponti con puntelli; per trasportarle a mezzo del Naviglio bisognava distruggere sette ponti in pietra e quattro in legno, oltre ad atterrare alcune case nell'interno della città per allargare agli svolti le vie.

Si era pensato anche a fare le colonne in marmo di Carrara; ed allora si sarebbe presa la via più breve, facendole passare « per il Farro di Messina et entrare nel golfo di Venezia et da indi per il Po a Pavia! »

fattore dell'ospedale e cui si deve la parte centrale di quel monumento) di ben 230 mila scudi d'oro; ma la pestilenza, descritta da Manzoni nei *Promessi Sposi*, distoglieva le menti dalla fronte del Duomo per volgerle a più urgenti bisogni. La morte del cardinale Federico, avvenuta ai 20 settembre 1631, mise a dormire per allora il progetto del Pellegrini.

Ma un altro forte artista (terzo dopo il Seregni e il Pellegrini), che si elevava col suo intelletto al disopra degli errori e dei pregiudizî del suo tempo, Carlo Buzzi (1), venne alla Fabbrica per portare la parola serena e l'opera pratica al compimento della facciata. Nel 1638 fu nominato architetto della Fabbrica; e con alacrità fece proseguire i lavori della parte inferiore della facciata del Pellegrini, accettando le modificazioni del Richino ed apportandovene altre, sì da presentare la parte classica della facciata che vediamo in oggi. Anzi tale parte della facciata che noi chiamiamo del Pellegrini, colle sculture, coi talamoni energici,



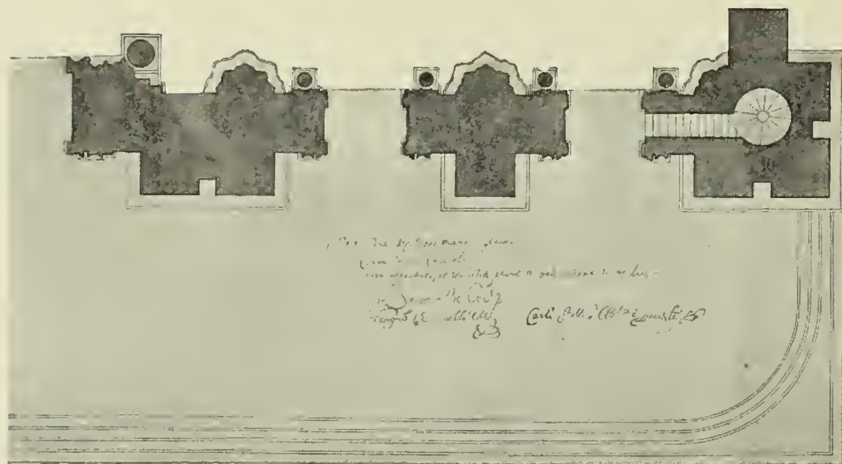
Progetto di Carlo Buzio, l'unico approvato dagli amministratori.

(1) Il Carlo Buzzi viene detto Buzio e anche Albuzio, come il Richini vien chiamato anche Richino.

coi pilastri che il Pellegrini non aveva pensato, si potrebbe a miglior ragione dire del Richino e del Buzzi.

Nello studiare il monumento, egli cercò nuove forme che non sembrassero in troppo aperto contrasto con quello stile archiacuto ch'era tenuto dagli altri in tanto dispregio; e presentò nel 1643 un primo disegno di facciata completa, col quale precorse veramente i secoli.

Questo primo disegno conserva le porte e le finestre dette del Pellegrini, al lavoro delle quali attendeva; conserva nei pilastri doppî l'idea delle lesene doppie del suo antecessore, modificandole però con ornamenti archiacuti e terminandole in guglie; e la parte superiore, ornata di falconature, seguiva l'organismo dell'edifizio senza nasconderne la parte superiore. Ai lati sorgevano due grandi campanili di circa 160 braccia d'altezza.



Pianta del progetto di Carlo Buzio colle firme degli amministratori.

In un secondo disegno sono omessi i campanili e in loro vece si vede un doppio pilone quadrilatero all'angolo del fianco; finalmente ne presentò anche un terzo che è il completo disegno di una metà della facciata, ed il solo firmato dai deputati della Fabbrica ai 7 aprile del 1653 (1). Questo presenta alcuni cambiamenti ai primi due: mantiene sempre le cinque porte pellegrinesche e le quattro finestre laterali del primo piano; cambia le finestre superiori in sesto acuto e fa un solo finestrone centrale che ricorda quello del poscoro. Nel mezzo manteneva una aguglia o campanile. Sugli archi delle porte appoggiava colossali statue di profeti e di santi per collegarle ai balconi sovra-

(1) A' piedi del doppio pilastro si legge la firma: *Carlo Butio architetto della V. Fabb. et ingeg. collegiato di Milano*; e nel mezzo: *1653. Die septima mensis Aprilis. Coram Ven. Capitolo in Viso, approbato et stabilito sicut ordinatione hujus diei — Car.s Septala Vic. Gen.s — Giorgio Rainoldo Arc — Carlo Scotti I. colleg. e civ. M. li.*

stanti. Infine l'ossatura generale e il coronamento delle porte è francamente archiacuto e preludeva a quello che doveva essere eseguito. In questo progetto, che è l'ultimo frutto degli studî del Buzio, si sente tutta la sincerità dell'artista che era penetrato nell'anima del Duomo: rispettava il concetto del Pellegrini, e l'univa a quelli dei primi edificatori del tempio.

In seguito a questo studio, approvato, come dicemmo, dagli amministratori della Fabbrica, venne modificata la costruzione delle parti laterali alla potra maggiore colle colonne imaginate dal Pellegrini, e al posto di esse si cominciò la costruzione dei doppî magnifici pilastri. Il cambiamento ha lasciato le sue traccie nel marmo accanto alle porte; e si scorge il profilo dei piedestalli e delle lesene già collocate a posto e che vennero levate per sostituirle coi robusti pilastroni. Abbiamo negli *Annali* la convenzione 22 agosto 1653 colla quale si incarica Francesco Bono di costruire « uno dei pilastroni doppii della nuova facciata ».

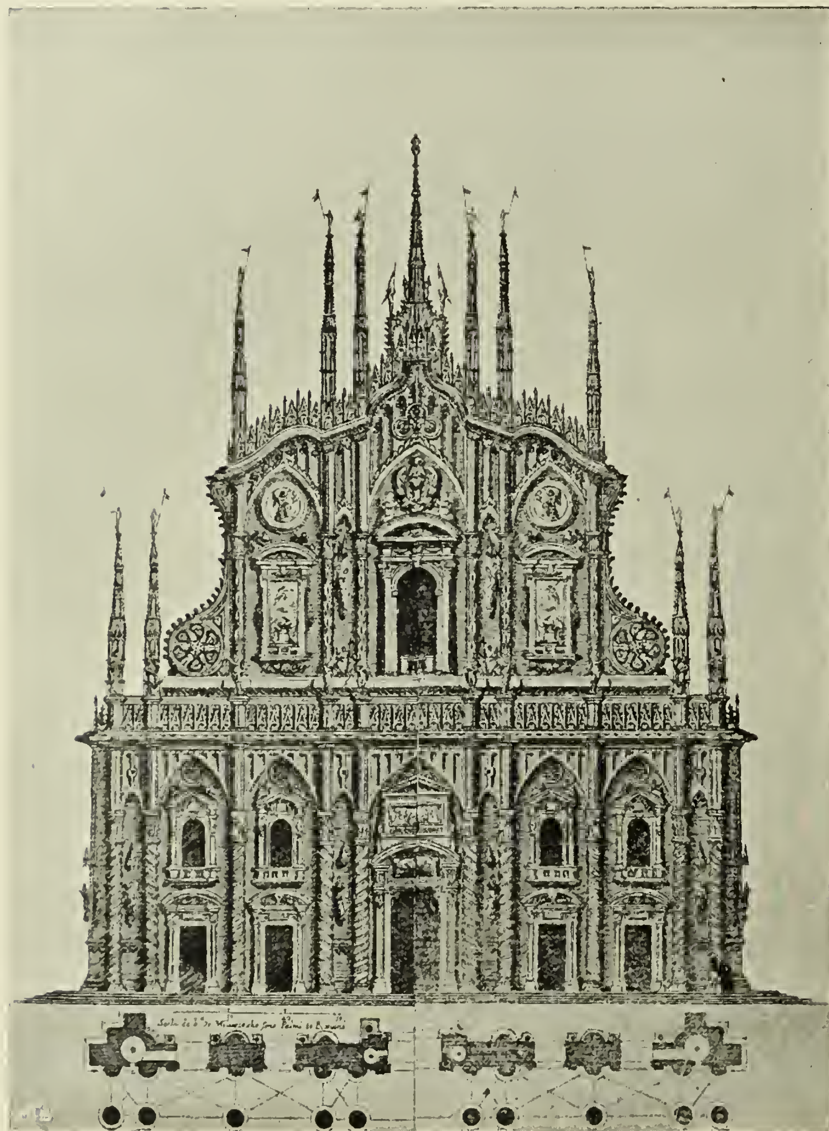


Il profilo delle lesene pellegrinesche levate dal Buzzi per sostituirvi i doppî piloni.

La relazione colla quale il Carlo Buzio accompagnava un suo disegno, appare così calma e ragionevole che non si può imaginare una maggiore serenità. Egli premette la necessità di accordare « la parte della facciata che resta da farsi, con la parte già fatta d'architettura romana, conforme il disegno del già architetto Pellegrini, sendo in essa parte già fatte le stabilite cinque porte e le quattro finestre ». Egli non vuole i progetti degli « architetti che hanno servito dopo del detto Pellegrini in questa admiranda fabbrica », perchè eccedono tanto in altezza da nascondere tutta la parte superiore del tempio « che è la più bella et ornata ».

Sosteneva il Buzio l'unione delle due architetture col medesimo ragionamento che facciamo noi oggi. « Nè vale (così il Buzio) il rilevare motivo di differenza dall'essere il tempio d'architettura gotica e le porte e finestre

fatte d'architettura romana; poichè, ciò admesso, si risponde, che siccome nell'interiore della chiesa si vedono molte opere d'architettura romana, come gli altari, la cinta del choro, il *scurolo*, il tabernacolo, l'ornamento delli organi, il battisterio et altri ornamenti, così non ripugna che la parte anteriore d'essa partecipi dell'una e dell'altra architettura » (1).



Progetto dell'architetto Francesco Castelli.

Ma si rinnovarono le gare degli emuli, come già al tempo del Pellegrini. L'architetto Francesco Castelli presentò, contro ai disegni del Buzio, un progetto che è la più stramba cosa che si possa imaginare. Colloca un atrio davanti alle porte; mette insieme colonne spirali, archi acuti e finestroni rotondi, volute, orecchioni e

(1) Questo medesimo pensiero è stato confermato dagli amministratori della Fabbrica nel 6 dicembre 1657, in cui fu deliberato « potersi continuare le finestre e le porte della facciata coll'architettura romana, quand'anche il resto sia dell'architettura gotica, per la ragione che anche nell'interno, mentre tutto è di forma gotica, gli altari sono di forma romana ».

guglie, dimostrando una fantasia che scorrazza senza legge e senza freno per tutti i campi architettonici.

Eppure l' opinione pubblica dimostrava di preferire questa mostruosa accozzaglia di forme gotiche, romane e barocche al progetto del Buzio così grandioso, così armonico nelle sue parti da collegare insieme due stili diversi, trascegliendo il meglio di ciascuno in cui l' occhio compiaciuto riposa: il Castelli rappresenta la licenza pazza, il Buzio è la libertà creatrice dell'arte.

Che fece allora il Capitolo della Fabbrica? Con una prudenza che dimostra quanto quei bravi cittadini, preposti al Duomo, procedessero con savia cautela, deliberarono « mandare il tutto per le stampe, affinchè chiunque possa poi formarsi in merito una concreta opinione ».

In un libro, divenuto molto raro, sono riuniti tutti i pareri degli architetti del tempo, per opera di un amministratore della Fabbrica, Daniele de' Capitani; e il libro è preceduto da due sonetti intorno al Duomo, che rappresentano tipicamente il secento con tutte le sue iperboli. Il primo del conte Ermes Stampa comincia:

Nobile orgoglio dell' età novelle,
Famosa mole, onde arrossita or tace
Gli alti stupori della torre audace
Fra tante lingue sue muta Babelle,

Non fia che tu paventi ire rubelle
Del tempo inesorabile e fugace...

L'altro, opera lambiccata del conte Giovanni Rabbia, dice nientemeno che il Duomo si erge al cielo per aiutare lo stanco Atlante a portare il peso del mondo:

Tempio, stupor del mondo, a i cui lavori
Sudò l' Arte, l' Ingegno e la Natura,
Ch' Alpi superbe intente a tal fattura
Si svisceraro a partorirti honori,

Segnan l' ultime mete de' stupori
Mille colonne in te; ch' oltre misura
Ergon le teste a le stellate mura
Per temprare ad Atlante i stanchi ardori.

O d' Insubria fedel gran Campidoglio,
In cui mercè de gli Architetti industri,
Trionfa a la pietà misto l' orgoglio,

Se stancati si son secoli e lustri
In fabbricar ne' tuoi natali il soglio,
Coroni eternità le tempia illustri.

Il de' Capitani, raccoglitore dei giudizî intorno alla questione, esprime in una breve prefazione delle assennate idee. Premette che i primi architetti del Duomo non avevano probabilmente mai pensato alla facciata — e lo crediamo noi pure —; che si era scelto il disegno del Pellegrini fatto per richiesta di san Carlo, e il cardinal Federico l'aveva riscattato dagli eredi; che nel frattempo avevano fatto disegni varî della facciata Martino Basso, Pietro Antonio Barca, D. Lorenzo Barnabita, Giacobino della Torta, Tolomeo, Antonio Longo, Gerolamo Rinaldi, Lelio Buzzo, Antonio Maria Corbetta, Gerolamo Sesto e Francesco Maria Richino; che poi erano sopraggiunti il Buzio col suo progetto e il Castelli; seguono quindi i giudizî.

Quanta varietà di pensieri! Il famoso Giovan Lorenzo Bernini scrive un parere nel quale (come talora capita anche ai grandi uomini contemporanei richiesti a giudici) mostra di non aver capito niente della questione che gli era stata data a risolvere; perchè asserisce che « giacendo la città in pianura, da nessuna parte può vedersi quel prospetto che si vede nella carta del signor Buzio delineato », e sostiene il progetto Castelli, suggerendo di aggiungervi due campanili che darebbero alla facciata magnificenza maggiore « sì che i riguardanti ne concepirebbero una idea di stupore straordinario ».

L'ingegnere della città di Lodi, Giovan Battista Baratteri, va a cercare tutti gli edifizî d'Italia e di Spagna per mostrare che il progetto Castelli è il migliore, sopratutto perchè è molto ornato e fra istorie e statue « saranno almeno trecento tra picciole e grandi, che a me pare cosa da spaventare quasi anche Milano ». E non aveva torto.

L'ingegnere Vincenzo Paoli riconosce nel progetto Buzio « la continuata armonia e concertata uniformità di tutte le sue parti in riguardo della corrispondenza cominciata da' fondamenti e proseguita fino agli esterni delle piramidi », ma preferisce quello del Castelli per l' « assai vaga bizzarria », per l' architettura « con varî misti di modenature

antiche e moderne » epperciò degne « di stabilirsi sopra sodissima base dell'eternità » (1).

Due architetti veneti, Sebastiano Rocca Tagliata e Baldessar Longhena, lodano senza restrizione il progetto del Castelli e trovano che « per opera gottica riuscirà bellissima e degna di lode ».

Ma nel mentre portavasi ai sette cieli il progetto del Castelli, molti giudicavano che quello del Buzio si conformava di più « ai lati e al restante dell'edificio », come scriveva il padre gesuita B. Giattini, che però vedeva in quello del Castelli « maggiore magnificenza » e lodava « quel miscuglio di architettura greca e lavoro gottico che ha *un non so che* di bello »; e dopo essersi espresso con tanta indeterminatezza, conclude di scrivere *pensatis omnibus et hoc pro veritate!*

Fra tanti dispareri è notevole il parere dell'architetto Guido Antonio Costa di Fortezza Urbina (17 giugno 1654) che candidamente scrive: « Non sento che lodare il dissegno del signor Castelli, si lascia quello del signor Buzio senza farli opposizione e questo indica che il dissegno sia buono. » Giudica che « l'architettura Gottica o Todesca non repugna a' precetti di Vitruvio, anzi Alberto Durero stimola a seguitarla ». Il Costa dichiara che non conosce nè il Buzio, nè il Castelli: « gli stimo molto virtuosi: voglio credere che il signor Castelli sia molto inventivo e pronto, ma forse il signor Buzio sarà più esperimentato e non stimo poca parte l'aver secondato con una certa temperanza il dissegno antico » e conclude coll'appoggiare l'invenzione di quell'ultimo.

Il Daniele de' Capitani riassume tutti questi pareri con questa conclusione che di danaro se n'è già speso molto, che non conviene distruggere il già fatto che costò migliaia e migliaia di scudi, ma « impiegare il poco danaro che hoggidì tiene la Fabbrica, in altri luoghi d'esso Tempio, massime per finirlo di coprire, in esecutione de' decreti già dal Capitolo fatti »; e volendosi lavorare alla facciata propone « di farlo in quella

---

(1) Fra le esagerazioni d'ogni sorta che son testimonianza del corrotto gusto del tempo, si legge perfino che l'architettura archiacuta studiata dal Buzio è « un errore contro la Cristiana Pietà ».

Ai nostri tempi Camillo Boito scrivendo il *Duomo di Milano,* subito dopo il concorso internazionale del 1886-88, confessava: « Se noi avessimo in piedi il progetto del Duomo quale il singolare secentista (il Buzio) lo imaginò, nessuno io credo, in questa età di restauratori e di rimanipolatori, sarebbe tanto selvaggio da volerlo gettare a terra. » E per un convinto sostenitore di una facciata nuova non è poco. E perchè non potremmo noi tornare al progetto Buzio, opportunamente adattato?

parte accertata et immutabile che riguarda il di dentro et serve per chiudere l'edificio il quale in tal modo s'anderà avanzando » (1).

I deputati della Fabbrica conservarono il buon senso in mezzo ai delirî degli artisti — e questo non fu picciol merito, per il grande « mormorio de Nobil Cittadini, et de Plebei, Architetti, Togati et Spada e cappa » — e alle passioni che, come al solito avviene, avevano fuorviata la controversia artistica. Infatti ai 7 aprile 1653 i deputati, approvando il lavoro del Buzio che continuava ad erigere la parte inferiore della facciata, stabilirono che « si possi tirare avanti et perfezionare detta facciata alla gotica et conforme all'antico e rimanente, con quelli raccordi che s'anderanno suggerendo, tenendo a mano più che sia possibile il già fabbricato, purchè non sia disdicente » (2).

Nel 1658 muore l'architetto Buzio; e questa sventura rallenta i lavori della facciata, perchè i deputati facevano progredire invece quella delle vôlte della nave maggiore e delle laterali. Il Buzio era però riuscito a costruire in parte i pilastroni gemini intorno alla porta maggiore e a stabilire i capisaldi della facciata nella parte inferiore. Il canonico Carlo Torre nel *Ritratto di Milano* (stampato nel 1674) scrive: « Partito il Buzio per l'altro Mondo, partì similmente il parere di eseguire il suo disegno, conosciuto da buoni intelligenti e difettoso e in niun modo corrispondente... meritano però gli scolpiti marmi che si tiene innestati, qualche notabile riflessione da voi. » Il Torre era fautore del progetto del Castelli che giudica « molto vago e confacente assai col gotico! »

La sosta fu però di breve durata: e lo prova una grande tela, esistente nel Museo Civico, che ci mostra gli operaî intenti a demolire la

---

(1) In quella disputa fra il Buzio e il Castelli si parlò dell' iscrizione dedicatoria del tempio da collocarsi in una cartella sulla facciata. In quell' occasione cominciarono ad affermarsi le diverse opinioni sull'origine del Duomo. V' erano quelli che proponevano di incidere sulla pietra: *Deiparæ natali Civitas*, chi *Deiparæ Nascenti*. I primi intendevano che alla natività di Maria la città avesse dedicato il tempio e affermavano questo fatto storico; gli altri salutavano la nascente Madre di Dio senza parlare del fondatore. Ma è importante questa constatazione fatta fino dal secolo XVII, che cioè il Duomo non è mai stato pensiero e opera di principe, bensì effetto della collettiva volontà cittadina. Alle due dizioni fu poi sostituita quella che oggi si legge al disopra della porta maggiore: *Mariæ Nascenti*, così classicamente elegante nella sua concisione.

(2) I lavori della facciata proseguivano ugualmente durante la controversia: anzi ai 5 aprile 1656 il Bernini si lagnava perchè « contro l' aspettatione di tutto il mondo, senza approvatione e finale disegno si va a guisa di fabbrica dozzinale giornalmente inalzando » la facciata sotto gli ordini del Buzio.



La costruzione della facciata del Duomo nel 1683. (Quadro esistente nel Museo Civico di Milano.)

facciata interna, quella a quadretti bianchi e neri rifatta con quella di Santa Maria Maggiore, mentre si costruiva la nuova davanti: questa demolizione avveniva negli anni 1682 e 1683. Furono tolti gli stemmi e i busti dei Visconti che erano sulla vecchia facciata e collocati al disopra della porta del luogo detto il Capitoletto che corrispondeva all'antico palazzo in Camposanto, oggi sostituito dalla moderna fabbrica.

La tela che riproduciamo e della quale si ignora l'autore, è evidentemente del tempo della Fabbrica e mostra d'essere stata eseguita sul vero. Gli operaî stanno lavorando alla facciata e già si vedono i giganti di marmo sui gemini pilastri. Davanti vi sono i massi di marmo che si squadrano e si scolpiscono; dalla porta aperta si scorge la vecchia facciata a quadrati bianchi e neri, e nell'alto si vede l'antico finestrone rotondo i cui marmi furono venduti appunto nel 1683. Una grande tettoia protegge il vano fra la facciata nuova e la vecchia.

In questa tela appaiono già finite le quattro porte, completa una delle finestre laterali verso il corso, in fabbrica la vicina, e messo il rivestimento di liscî marmi alla parte inferiore.

Il quadro non fu fatto per mostrare i lavori del Duomo; ma probabilmente per raffigurare una scena del carnevale di Milano nel seicento, l'epoca descritta nei *Promessi Sposi*. Passano insieme signori e mendicanti; i popolani s'affollano intorno ai cantastorie posti sopra un palco improvvisato, e una mascherata tradizionale, quella dei Facchini del Lago Maggiore, detta perciò Facchinata (1), che contava già un secolo di tradizione carnascialesca, perchè se ne trova cenno nel cinquecento, e che il Parini doveva due volte descrivere, nel 1771 e nel 1785, sbuca dalla via posta davanti al palazzo ducale o di corte.

Gli scrittori s'erano intanto abituati a considerare la facciata del Buzzi come la definitiva, tanto che s'andava ogni giorno abbellendo di statue e di bassorilievi. Mentre il Buzio alzava i contrafforti, ai 17 luglio del 1653 il Capitolo della Fabbrica commetteva allo scultore Andrea Prevosto un *termine* (« *statua* vulgo un termine » si legge negli *Annali*) « da mettere sopra uno degli angoli dei pilastroni per la facciata nuova del Duomo », e altre statue commetteva agli scultori Vismara, Bussola,

(1) Questa mascherata, detta della Magnifica Badia dei Facchini, era composta di persone civili che si fingevano facchini. Ai tempi del Parini erano vestiti di bigio: nel quadro nostro li vediamo in abiti attillati di color rosso: e portavano in testa ceste piene di frutta.

Bono e Casella; si facevano eseguire dal pittore Gian Cristoforo Storer i disegni per « i *geroglifici* da porsi sulla facciata », i quali *geroglifici* erano i bassorilievi che si vedono tuttora, essendo spiegati nelle commissioni date agli scultori di tradurli in marmo (1).

Il Lattuada, nella *Descrizione di Milano*, pubblicava anch'esso nel 1747 per la facciata del Duomo una incisione che riproduce uno dei primi disegni del Buzzi, perchè credeva che sarebbe stato eseguito in



Un torneo in piazza del Duomo nella prima metà del secolo XVIII.
(Quadro esistente nel Museo Civico di Milano.)

(1) Lo Storer fece anche nel 1654 un modello in cera rossa dei geroglifici. Gli scultori fratelli Verda fecero « i geroglifici l'uno rappresentante il pomo nel giardino, l'altro il significato del serpente colla croce ». Il Prevosto fece in marmo « un pezzo di geroglifico rappresentante il letto di re Salomone colla guardia dei soldati », bassorilievi che si vedono tuttora.

Geroglifico, come tutti sanno, deriva dalle due parole greche *hieros* sacro e *glypho* scolpito, ed era il linguaggio scolpito dai sacerdoti egiziani sui monumenti. Passò poi il vocabolo nell'uso nostro come « linguaggio arcano », il che risponde perfettamente al simbolo.

Nè va trascurata una notizia importante. Il pittore Storer, alla stessa guisa che faceva il Pellegrini architetto, disegnava « le invenzioni » per la scoltura, perchè la pittura presenta compiuto nel suo effetto il lavoro delle altre arti.

tempo da lui non discosto. Che questa fosse l'opinione comune, lo dimostra anche un altro quadro del nostro Museo Civico, che rappresenta una festa militare della prima metà del secolo XVIII, a giudicare dai costumi. Forse si celebrava l'ingresso del principe Eugenio di Savoia nel 1706, forse quello di Carlo Emanuele III nel 1733, forse la pace di Aquisgrana del 1748 o una delle varie vittorie nella guerra della successione di Spagna; perchè nella prima metà del 1700 vi furono tanti ingressi di spagnuoli, di austriaci, di sardi e di francesi, che riesce impossibile indicare con precisione una data. La povera città, ch'era la meta principale della avidità dei conquistatori, accoglieva or l'uno or l'altro, a seconda che riescivano vincitori, colle medesime feste: proprio come una vaga schiava, le cui grazie tentavano i forti, che essa, infelicissima, spogliata d'ogni diritto e d'ogni volere, era costretta a ricevere col sorriso sulle labbra e col dolore mortale nel cuore.

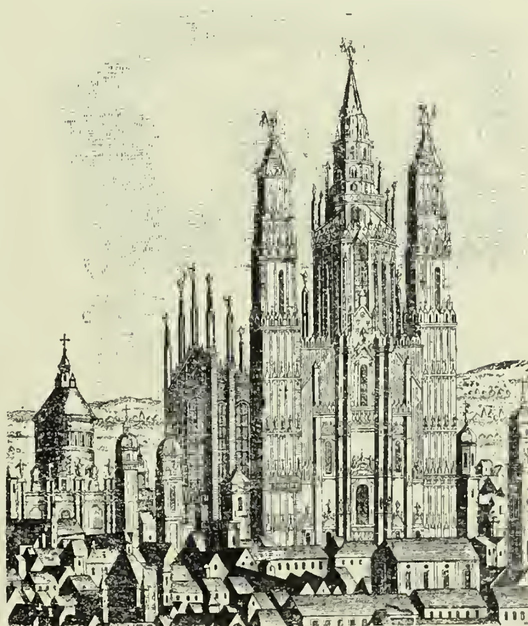
Nelle pagine dei cronisti di quei tempi e nei *papeli* (carte) citati anche dal Cusani, si riscontrano tutte le volte le stesse descrizioni di feste, perchè il nuovo vincitore si recava, appena entrato in Milano, alla cattedrale; e lungo le vie che percorreva, i cittadini ornavano sempre i balconi di ricche stoffe, e le dame in gran gala applaudivano dalle finestre al fortunato dell'ora fuggente; ma il pittore credette lecito di dipingere nel fondo una facciata del Duomo che non esisteva, proprio quale si vede nel primo volume della *Descrizione* del prete Lattuada, colle due torri ai lati e colle finestre tutte classiche; al posto del finestrone ampio, al disopra della porta maggiore, vi è una finestrella bassa e schiacciata. Di vero non vi è che la parte inferiore, la sola già costruita.

Non ci meravigli del resto questa facciata imaginaria. Il Duomo di Milano aveva fama per tutto il mondo; nei libri si ripeteva la iperbole del Moriggia che lo proclamava l'ottava meraviglia; e i viaggiatori ne disegnavano la facciata a memoria, confondendola spesso con quella di Colonia e d'altri templi archiacuti. Eccovi in qual modo era effigiata sopra una grande carta litografica stampata nel 1700 a Vienna, e diteci se riuscite a ravvisare le tipiche forme del nostro Duomo. (Vedi a pag. 35 il disegno.)

Successore al Buzio quale ingegnere della Fabbrica fu Gerolamo Quadrio; e questi e la sua famiglia spesero largamente le rendite in statue e bassorilievi. Il predominio dei Quadrio durò ben sessantaquattro anni: e non si leggono negli *Annali* che ordinazioni a scultori: la parte superiore del Duomo specialmente fu coperta di santi e di

martiri e di tabernacoletti e di padiglioncini e di ornati che, sebbene non appartenenti al secolo migliore della scultura, presentano una ricchezza di fantasia veramente meravigliosa, e talune di tali opere sono splendide per la linea elegante e per l'esecuzione.

Del Duomo si potrebbe fare la storia dal punto di vista della statuaria; e riescirebbe originale e istruttiva. Si vedrebbero nei finestroni di capocroce le statuette arrampicantisi fra i cartocci delle pergamene lungo lo sguscio dei finestroni nello stile secco dell'ascetismo quattrocentista e le figure gentili delle bocche d'acqua che rivelano l'influenza dell'arte toscana: e la scultura andar mano mano raffinandosi negli studî classici del Rinascimento e nelle eleganze del cinquecento, per cadere poi nelle grossolane muscolature atletiche del seicento; e quando l'esagerazione delle fantasie toccò i limiti estremi, ecco sorgere la reazione del classicismo napoleonico (e Canova coi suoi compagni e coi suoi discepoli vi lasciò le splendide traccie) che fu seguìto dall'ecletismo del secolo decimonono il quale sfiorò tutti i campi, per arrivare, come speriamo, alla verità dell'arte.



Il Duomo di Milano, tolto da una incisione in rame di una veduta della città a volo d'uccello, stampata in Vienna in principio del secolo XVIII.

Alla fine del periodo statuario, che ci guarderemo bene dal biasimare perchè contribuì alla bellezza del nostro Duomo, in quale condizione si trovava la facciata?

Il documento migliore, se non più completo, ce lo porge un'incisione in rame di Marc'Antonio Dal Re, pubblicata nella relazione del funerale celebrato in Duomo agli 8 febbraio del 1741 per l'imperatore Carlo VI, padre di Maria Teresa. In questo disegno non si vede l'abside che era compiuto, e si scorgono solamente due guglie, quella dell'Omodeo, e un'altra più bassa sorgente sul contrafforte dell'abside del capocroce: vi era inoltre il tiburio coperto da un casotto o belvedere che aspettava l'aguglia maggiore. Veramente esistevano anche altre guglie erette sui contrafforti dell'abside; ma nel raggio della sua prospettiva il pittore non le poteva abbracciare.

A metà circa del tetto marmoreo sorgeva la torricciuola quadrilatera delle campane, che occupava la sesta campata dell'edificio, a partire dalla fronte.

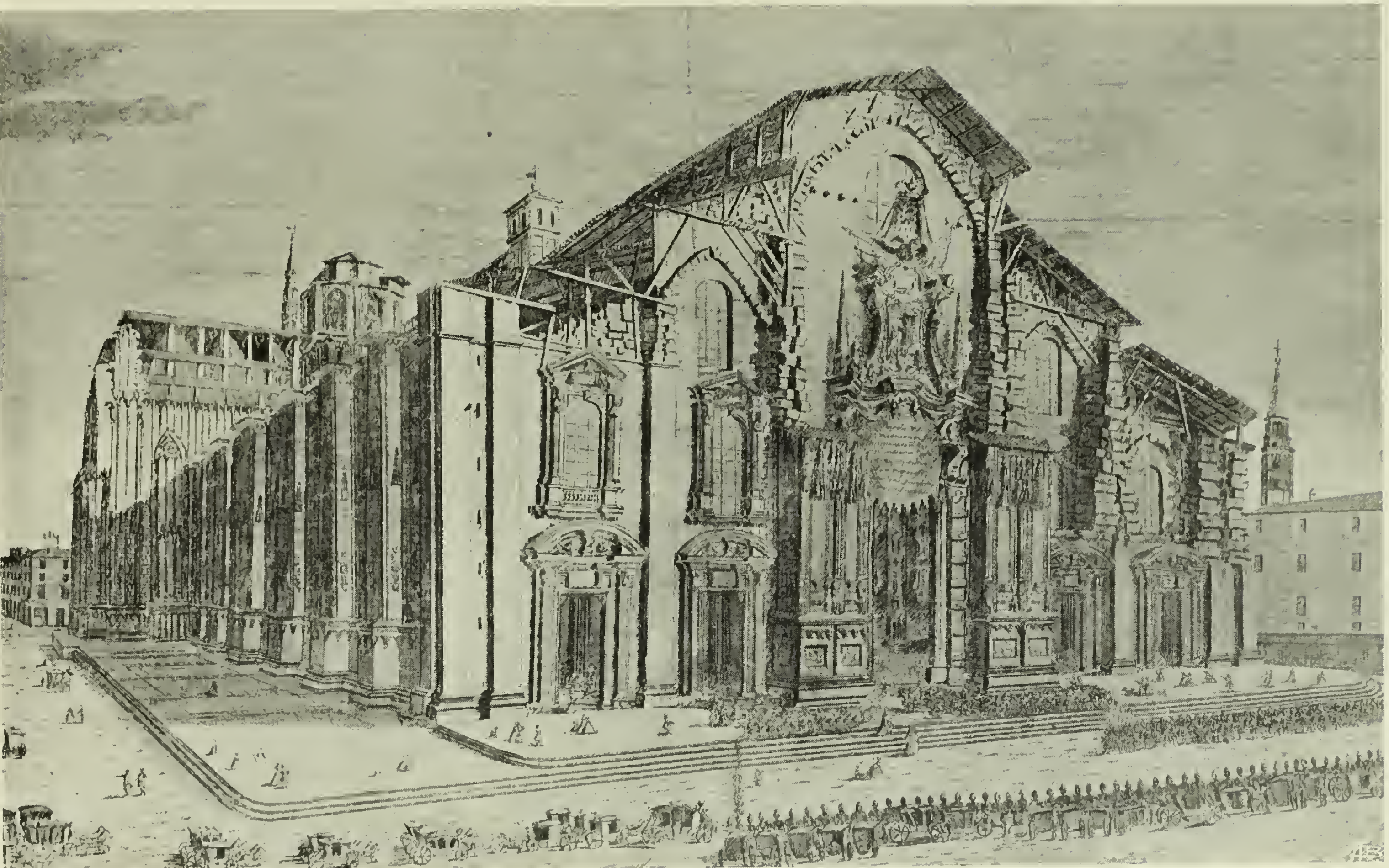
La fotografia avrebbe presentato il tiburio in proporzioni maggiori; perchè non sempre i disegnatori hanno, come voleva Michelangelo, le seste negli occhi per misurare esattamente le distanze e le grandezze.

La parte architettonica dei lati, fino al parapetto del prim' ordine, era quale tuttora la vediamo, col basamento istesso, colle statue, colle mensole e coi baldacchini; v'era di più a quel tempo la piattaforma alta di tre gradini dal suolo.

La facciata si presentava allora tutta quanta chiusa dal muro; aveva le cinque porte compiute e si scorgevano i due contrafforti doppî costrutti fino all'altezza dei baldacchini, ornati di bassorilievi e di statue; erano pure costruite le due finestre delle navate di sinistra del primo ordine; e nel muro di mattoni dal quale sporgono i sarizzi e i marmi, si vedono, nel disegno, tracciate le finestre corrispondenti alle altre nella parte destra, le due del second' ordine accanto alla parte mediana, e il finestrone superiore nel mezzo della fronte. Al disopra stendeva le sue ali una tettoia; e a quelli che guardavano dal fondo della piazza la facciata, si presentavano tre colossali gradini degni del passo d' un titano, e che delineavano l' altezza varia delle navate. Nella facciata si travede la costruzione interna, perchè la corrispondenza dei piloni costruiti in vivo rivela chiaramente le cinque navate.

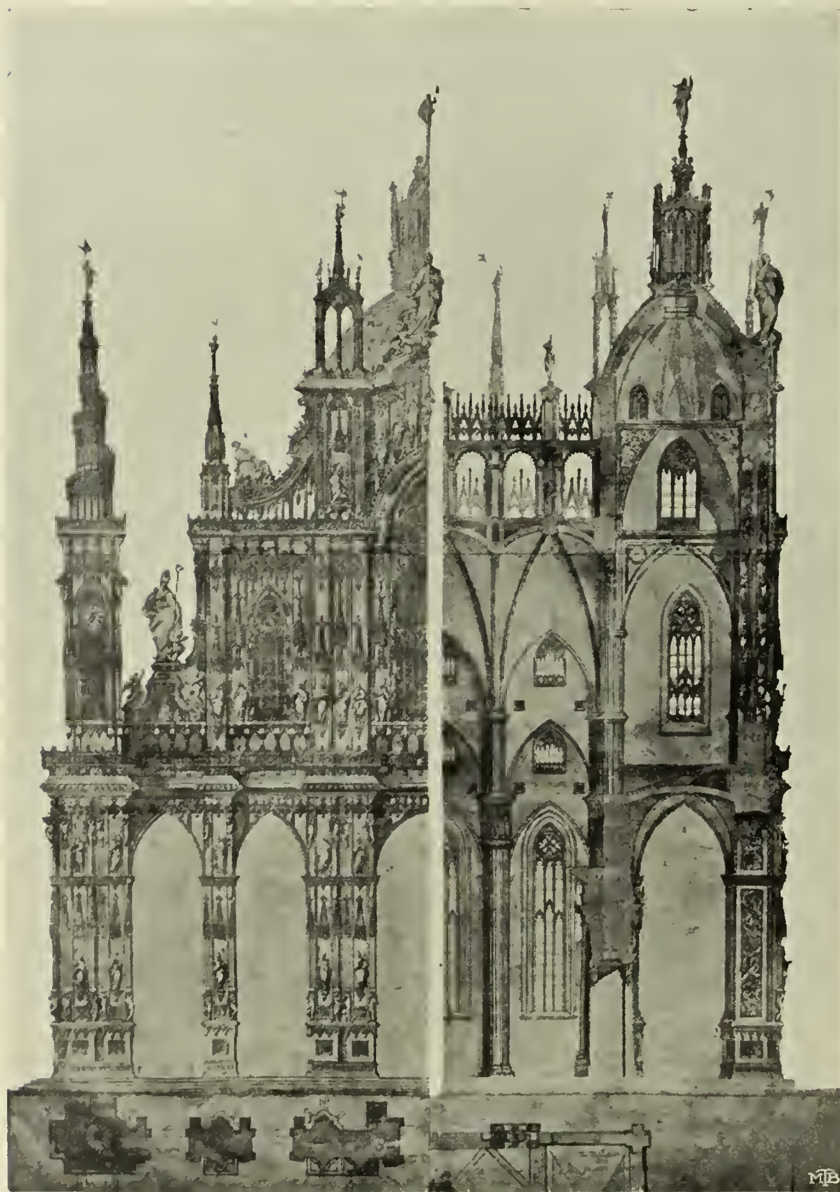
Ma non devesi credere che l' imaginazione dei progettisti fosse stata queta nel frattempo: chè anzi si era esercitata in molti disegni più o meno capricciosi. Un tale che si firma *Un religioso della Compagnia di Gesù*, ne aveva presentati tre, « per mantenere, secondo lui, il già cominciato conforme il disegno del signor Carlo Butio », ma in realtà variandolo affatto. Basti dire che creava tre campanili, due ai lati e uno in mezzo, coronati di torricciuole e di aguglie, in uno stile bizzarramente archiacuto: il Mongeri diceva che « nel considerarlo si prova il senso di un progetto d'armadio: probabilmente l'invenzione di qualche architetto di grande mobilio ». Infatti a quel tempo c'erano in Milano, a detta del Torre, parecchî gesuiti che si dedicavano all' arte dell' intagliatore.

Sopraggiunge l'architetto Filippo Juvara (l' autore della basilica di Superga) con due progetti in stile classico, e fa risollevare la vecchia



Il Duomo nell'anno 1741, da una incisione in rame di Dal Re, tolta al fascicolo sui funerali di Carlo VI.

questione se convenga proseguire la facciata « in istile romano, in istile misto o in gotico » (1); si tennero parecchi congressi d'architetti senza venire ad alcuna decisione; ma i deputati rimanevano fermi nello stile archiacuto, senza però distruggere le porte pellegrinesche: era sempre il pensiero del Buzio che trionfava.



Progetto dell'architetto Vertemate-Codognola Antonio Maria.

Fu detto allo Juvara di preparare un altro progetto secondo tale concetto; ed egli lo promise « sebbene tale non fosse il suo parere ». Ma poi andò in Ispagna dove morì, e non consta che abbia fatto l'ordinato disegno.

Altri progetti estrinsecavano il concetto, allora diventato generale,

(1) Filippo Juvara o Ivara fu un tipo singolare d'artista. Era allegro, amico dei divertimenti e avarissimo. Nato a Messina nel 1685, morì a Madrid nel 1735. Era ricco di fantasia; ma seppe evitare gli eccessi di moda che conducevano alle bizzarrie dei soverchi tritumi, conservando una certa misura che metteva argine al malgusto e riconduceva gli ingegni all'arte sobria.

di un atrio davanti alle porte del Pellegrini; sembrava agli artisti che in questo modo si togliesse all'occhio la discordanza fra i due stili. Così fece Antonio Maria Vertemate-Codognola, che presentava un progetto in tre tavole, scrivendovi sopra: *Prospetto di quella parte del Duomo di Milano che resterà sotto al portico da farsi di nuovo ordine gotico, ritenute le magnifiche porte e finestre romane, come sono al presente.* Il sentimento di conservare le porte era altrettanto vivo come ai giorni nostri (1).



Progetto dell'architetto Vanvitelli.

Il progetto piacque; ma mentre si discuteva intorno ad esso, venne fra noi Luigi Vanvitelli tra l'aprile e il giugno del 1745, preceduto da una grande fama. I deputati gli sottoposero i disegni del Vertemate, ed egli, sprezzando, al pari dei suoi antecessori, tutto quello ch'era stato fatto dagli altri, ne volle fare uno tutto suo, nel quale non appariva affatto

(1) Il Codognola, ingegnere e architetto collegiato di Milano, che ebbe una vita brevissima, appare come una fuggevole meteora simpatica nella cronaca del Duomo. Era nato a Malgrate nel 1704. I suoi progetti furono presentati tra il 1734 e il 1737, nel qual anno morì in Roma.

la conoscenza dello stile speciale del Duomo. Qui si ripetono le discussioni; l'architetto Francesco Croce, che stava inalzando l'aguglia maggiore con bell' ardimento e con senno d'arte, talchè non si potrebbe far meglio oggi, dopo un secolo e mezzo di studî e di discussioni, prese a muovere molte acute critiche al progetto Vanvitelli; e a lui si unì l'architetto Carlo Giuseppe Merlo che, per incarico della Fabbrica, aveva presentato, dopo il 1734, un altro progetto ricalcato su quel del Buzio. In questa discussione il Vanvitelli si mostra dispregiatore del Buzio e dello stile archiacuto che chiama « corrutela della buona architettura romana (1), e in questa corrutela ritrovasi anche il Duomo



Progetto dell'architetto Vittone Bernardo Antonio.

(1) Il Croce in un suo parere del 1733 sosteneva doversi fare la facciata gotica, ma « salvar le Porte romane », e voleva « alzare la facciata tutta sulla fronte di un vertice o vestibolo gotico ».

vostro di Milano » (1). Ma a nulla si concluse, perchè il Vanvitelli andò a Napoli per i lavori alla reggia di Caserta.

Sfilano altri progetti. Eccone uno di Bernardo Antonio Vittone, piemontese, che ripete il portico davanti alle vecchie porte e adopera uno stile semi-cinese; eccone uno di Giovan Battista Riccardi, pittore di Milano, di Giulio Gallori o Galliori (successo al Croce nella direzione artistica della Fabbrica nel 1773), nei quali tutti vien conservata la parte inferiore della facciata, mascherandola con un portico; ma sul finire del secolo XVIII tale atrio viene abbandonato. Il marchese Luigi Cagnola



Progetto dell'architetto Galliori Giulio.

(1) Un fascicolo manoscritto dell'Archivio della Fabbrica contiene i *Riflessi* del Croce, fatti con grande acume nel 1745, e le *Risposte* del Vanvitelli del 1750. Quest' ultimo biasima il Buzio e « il suo goffo e troppo povero e semplice pensiero ». Altrove chiama il progetto del Buzio « odioso e poco proporzionato ».

(l'autore dell' Arco del Sempione), *dilettante di architettura e prospettiva*, come egli stesso si firmava, presenta tre progetti nei quali si rinnovava interamente la facciata, cambiandola nello stile archiacuto, e un quarto nel quale è conservata l'opera del Pellegrini e del Buzio (1).

E a questo concetto s' inspirava pure l' architetto Leopoldo Pollak di Vienna, che si trovava nel 1787 in Milano insegnante d' architettura presso l'Accademia di Belle Arti in Brera; ma intanto, proprio nel 1787, si erano continuati i lavori ai finestroni della facciata; anzi il Galliori si lamentava perchè questi finestroni fossero in istile romano, cioè pellegrinesco; ma il Capitolo lo lasciò dire, rimise la discussione a miglior tempo e proseguì nella sua via. Anzi ai 21 giugno del 1790 gli amministratori della Fabbrica abbandonarono ogni riserva e « convenendo nel conchiuso di non doversi dipartire dall'ordinazione capitolare 7 aprile 1653, pensando ai mezzi di por mano all' opera



Progetto dell'architetto Cagnola march. Luigi, milanese.

(1) Il conte Giuseppe Rovida, deputato alla Fabbrica dal 1770 fino al 1800 con brevi interruzioni, aveva detto al Cagnola che il Capitolo del Duomo voleva « cambiare per quanto fosse possibile tutto il già fatto col restante da fabbricarsi ». Nella speranza di far adottare il suo progetto, il Cagnola modificò le sue anteriori opinioni.

da incominciarsi dai piloni laterali, e precisamente da quello verso la regia corte, sentiti gli architetti Felice Soave e Giulio Galliori, deliberano doversi portare a compimento la facciata secondo il progetto Buzzi del 1653 ». Poi la Fabbrica commise all'architetto Felice Soave di Lugano (fratello dello scrittore di racconti morali che per quasi un secolo furono lettura prediletta dei giovinetti lombardi) di preparare un nuovo disegno tenendo a fondamento quello del Buzio. La deliberazione, in istile barbaro, è la seguente del 1.° agosto 1790: « Fatto discorso che in merito al disegno della facciata convenga averne uno per la sua direzione, *ferme però le massime del disegno Buzzi,* ne diedero incarico al signor architetto Soave. »

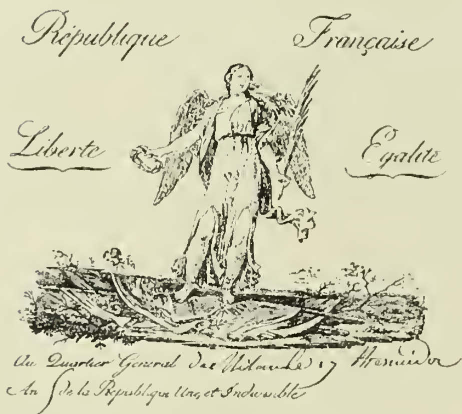


Progetto dell'architetto Soave.

Il Soave si accinse subito all'opera; preparò un progetto disposto nelle linee generali, su per giù, della facciata attuale; e fece anche il finestrone centrale; e il Capitolo ordinava, nello stesso anno 1790, di collocare la lapide latina, sul pilastro all'estremità della facciata verso il palazzo di corte, per ricordare che s'erano demolite le parti già costruite in quel luogo nello stile classico, per rifare i piloni secondo il

progetto Buzio, cioè col gotico, lasciando le porte pellegrinesche. Ai 12 luglio 1794 era già atterrato il pilone angolare di facciata verso la corsìa de' Servi (ora corso Vittorio Emanuele), e nel 1795 si poneva un'altra lapide con iscrizione commemorativa sul nuovo pilastro gotico eretto al suo posto.

Si stava per passare all'esecuzione della parte superiore della facciata proposta dal Soave, quando gli eserciti della Repubblica Francese rovesciarono gli antichi ordinamenti e al governo imperiale d'Austria sostituivano la Repubblica Cisalpina.



Au Quartier Général de Milan le 17 Thermidor
An 5 de la République Une et Indivisible

Bonaparte Général en Chef de L'Armée d'Italie

Au Ministre de la Justice de la Rép: Cisalpine

Je vous prie, Citoyen Ministre, de vous faire une copie par le Comité de finance, art. de Constitution, pourquoi il soit pris la moitié des fonds destinés pour achever la Cathédrale de Milan, pour être employés de suite au dit ouvrage.

Bonaparte

Il general Bonaparte, cui piaceva di riposare dalle cure guerresche occupandosi di cose artistiche, fra una vittoria e l'altra, nel 1797, ingiunse ai Comitati di governo e di finanza di sapergli dire quanto sarebbe costato il completare la facciata del Duomo, perchè egli considerava come immutabile la parte del Pellegrini e le opere proposte del Buzio e modificate dal Soave.

Il decreto, che si conserva nell'Archivio di Stato di Milano, è una nuova prova della rapidità fulminea colla quale il giovane Napoleone concepiva le idee e le voleva applicare senza indugio. Ne vediamo qui il fac-simile.

Le sorti della guerra lo trascinarono altrove; la Cisalpina fu rovesciata dal sopraggiungere dei russi e degli austriaci e alla facciata non si pensò più. Ma quando Napoleone, sgominati i nemici a Marengo, toccato l'apogeo della gloria e fattosi proclamare imperatore, venne a Milano per cingere la corona di re d'Italia, tornò all'antica idea (1).



Progetto dell'architetto Giuseppe Zanoja e di Carlo Amati, che fu tradotto nella realtà dell'oggi.

Per star fedeli al vero dobbiamo dire che Napoleone non aspettò di essere incoronato in Duomo, ai 26 di maggio, ma se ne preoccupò anche prima, forse pensando che il miglior modo di rendersi popolare a Milano era quello di mostrarsi fautore del completamento del Duomo.

(1) Una notte, secondo narrasi, Napoleone manda a far svegliare un deputato della Fabbrica del Duomo, chiamandolo urgentemente a Corte. Coll'imperiale volontà non v'era da scherzare: il deputato indossa l'uniforme, ch'era verde ricamata d'oro, e accorre frettoloso. « Quanto ci vuole, domanda l'autocrata, per finire la facciata del Duomo? »

Il deputato rimane per un istante interdetto; ma siccome con Napoleone bisognava rispondere subito e preciso, così gettò là una cifra: « Quattro milioni. » — « Sta bene, soggiunse Napoleone, potete andare. » E, licenziatolo, tornò a passeggiare in lungo e in largo per la sala, preparando nella mente tutto il lavoro del dì seguente. E in quel giorno scrisse il noto editto.

Si legge infatti nel verbale della Fabbrica, sotto la data 22 maggio 1805:

« Riferisce il coamministratore, signor avvocato Dell'Acqua, di essere stato chiamato l'altro ieri da sua maestà l'imperatore e re, il quale ha mostrato la più grande premura perchè sia terminata la fabbrica del Duomo, domandando conto dei redditi di questa mensa, e dei mezzi che l'amministrazione può avere. Alla quale interpellanza avendo il predetto signor amministratore dato tutti gli opportuni schiarimenti, è pervenuta in seguito la lettera del ministro per il culto, colla quale si comunica il decreto della prefata maestà sua, del tenore seguente:

« Che il ministro per il culto faccia verificare quanta dovrebbe essere la spesa per terminare la Metropolitana di Milano giusta l'attual disegno, e che d'intelligenza coi fabbricieri faccia fare un disegno nuovo per compire la facciata ed i lati, che riduca le spese alla minor spesa possibile, e che non ecceda la metà della spesa che importerebbe il disegno antico. »

Venne presentato al dominatore il progetto del Soave e fu trovato troppo costoso; il Pollak ne fece uno per lire 1 700 000. L'Accademia di Brera fu incaricata dell'esecuzione; il canonico Giuseppe Zanoja, successo al Pollak, e il suo aggiunto Carlo Amati, presentarono il disegno della facciata attuale, che fu approvato dall'Accademia il 26 gennaio 1807. Nel 1813 la facciata era pressochè compiuta.

Davanti a questa risorsero le antiche proteste contro lo stile misto, rese maggiori per la cattiva esecuzione. Sia la fretta, sia la speculazione fecero adoperare del marmo fosco e friabile di Ornavasso invece del roseo e resistente di Candoglia; gli ornamenti e gli intagli, invece di ripetere la nervosa originalità degli artisti del quattrocento e del cinquecento, appaiono freddi, gretti e flosci; e nessun splendore di imaginazione corona degnamente la fronte del tempio. Non è scorso ancora un secolo e già la parte superiore mostrasi bisognosa di restauri e, direm meglio, di rifacimento.

Non mancarono le esagerazioni: il pittore Giuseppe Bossi (tanto celebre all'epoca napoleonica quanto dimenticato oggi) scriveva in nome dei suoi colleghi di Brera: « L'opinione in cui la Commissione accademica è unanime esigerebbe la distruzione di quanto in questo mirabile tempio esiste di non gotico. »

Per alcun tempo i lamenti si ripeterono: e non v'era guida di Milano

che non sfoggiasse una facile erudizione mostrando la discordia degli stili. Tornarono gli architetti a presentare progetti di rifacimento della facciata; e l'Accademia di Belle Arti pose il quesito a tema di un concorso nel 1881. In quell'occasione si presentò per la prima volta un architetto che doveva diventare un dotto illustratore del Duomo e delle sue vicende, Luca Beltrami (1), e il disegno da lui presentato doveva dar norma a molti altri, colle tre porte sostituite alle cinque (partito studiato anche dal Cagnola) e coll'abolizione delle torri ch'erano inspirate ad esempî di cattedrali straniere.

Morì in questo frattempo in Milano il signor Aristide De Togni, che lasciava erede la Fabbrica del Duomo affinchè procedesse alla « riforma della facciata ».

(1) La commissione giudicatrice aveva proposto di dividere in parti eguali il premio fra il professore Carlo Ferrario, celebre pittore di prospettiva, che aveva fiancheggiato la facciata con due aguglie (esprimendo così la opinione generale a quel tempo), e il Beltrami che aveva conservato in parte i lineamenti attuali al Duomo; il Consiglio Accademico conferì il premio al solo Ferrario, biasimando anzi il progetto Beltrami.



II.

.. Il concorso internazionale ..



Nel 21 settembre del 1884 spirava in Milano il signor Aristide De Togni. Le gazzette furono, due giorni dopo, piene del suo nome: si diceva che aveva istituito erede di tutto il fatto suo la Fabbrica del Duomo allo scopo che facesse la facciata nuova del tempio.

Chi era questo cittadino che nessuno aveva sentito prima nominare, e che si rivelava a un tratto così splendido mecenate dell'arte?

Si seppe che era un buon uomo, modesto, alieno dai pubblici rumori, che viveva solingo, con una fama di misantropo, che aveva accumulato a poco a poco, colla parsimonia più stretta, un ingente patrimonio. Si narravano molti aneddoti della sua economia spinta all'eccesso, sì da privarsi di ogni più innocente soddisfazione della vita, per accrescere d'una lira le centinaia di migliaia che aveva già in cassa; andava a mangiare una scarsa pietanza, scegliendo i cibi meno costosi, nelle osterie di secondo ordine e profittava persino dei pezzetti di pane rimasti al posto del vicino. Ma, aspettando la morte nel deserto degli affetti, nutriva una segreta ambizione: quella di lasciare di sè, col dono de' suoi capitali, un ricordo che non si spegnesse per volgere di tempo. Nella mente mulinava parecchie idee di beneficare or questo or quell'istituto, cercando quello che più possibilmente avrebbe assicurato nella memoria dei futuri il suo nome. Per la sua selvatichezza non osava

confidarsi ad alcuno; e un giorno si recò dall'avv. Giuseppe Borgomanero a parlargli misteriosamente d'un amico che aveva parecchie centinaia di mille lire da lasciare a scopo di pubblico decoro, pregandolo di suggerirgli qualche istituto, fra cui esprimeva anche il desiderio di concorrere al compimento del Duomo; e aggiungeva che poi sarebbe tornato a riferirgli l'esito del consiglio. Il Borgomanero, che era uno degli amministratori della Fabbrica del Duomo, gli rispose:

— Ma se questo suo amico non ha proprio nessuno cui lasciare i suoi denari, li lasci al Duomo per la facciata!

E il De Togni:

— Mi faccia un piacere: metta in carta quattro parole, come dovrebbe essere scritto il testamento del mio amico; tornerò poi a fare il mio dovere.

L'avv. Borgomanero crollò le spalle alla promessa, ma presa una penna scrisse lì per lì quanto gli era richiesto. L'altro se ne andò via subito colla carta, e scrisse il suo testamento copiando quanto aveva scritto l'avvocato, stropicciandosi tutto lieto le mani, per aver ottenuto un consulto legale senza pagarlo.

Quando poco dopo morì, a soli 57 anni, gli si trovarono tre testamenti.

Il primo in data 29 marzo 1884, comincia così:

« Nomino a mio erede universale la *Fabbrica del Duomo di Milano*, rappresentata dalla sua amministrazione, alle seguenti condizioni e sotto l'osservanza delle medesime. » E qui segue un lungo elenco di legati ad istituti di beneficenza, a parenti e ad amici, e poi aggiunge le prescrizioni per l'impiego dell'eredità alla *riforma della facciata del Duomo.*

Colla medesima data, 29 marzo 1884, scrisse di suo pugno un secondo testamento che comincia come il primo, ma che varia nei lasciti agli istituti e ai parenti: e conclude, al pari dell'altro, con queste testuali parole:

« Il residuo patrimonio, depurato, verrà dall'amministrazione suddetta (della Fabbrica) erogato per la *Riforma della Facciata del Duomo,* a condizione che siffatto patrimonio ed accessorî come sopra, venga trasferito all'Ospedale Maggiore di Milano, qualora nel termine di anni venti, a datare dalla mia morte, *l'opera di riforma non sia iniziata ed il mio patrimonio in detta forma erogato.* Frattanto il mio patrimonio, depurato come sopra, verrà impiegato nel modo il più cauto e sicuro possibile col consenso del mio amico ed esecutore testamentario, e, lui morto, udito il parere dell'Ospedale Maggiore. La condizione che ho posta ad

eventuale favore dell'Ospedale Maggiore di Milano, *non dovrà naturalmente essere d'ostacolo a che l'ammistrazione eroghi* **gradualmente** e **parzialmente** il patrimonio secondo le esigenze del progetto definitivo e del progressivo sviluppo delle opere, con relazione al progetto definitivo medesimo. Nomino a mio esecutore testamentario il mio amico avvocato Edgardo Bronzini di Milano, ecc. »



Progetto dell'architetto Luca Beltrami.

L'altro testamento si deve qualificare piuttosto un codicillo che nulla muta per quel che riguarda l'eredità del Duomo. Il patrimonio che al Duomo spettava fu trovato di L. 800 000.

Gli amministratori della Fabbrica, incoraggiati, a giusto titolo, da questa cospicua eredità, e dopo consultazioni artistiche e ingiunzioni del Governo, si indussero a proclamare il concorso internazionale per *la riforma della facciata del Duomo*. Ma quegli egregi cittadini subivano, senza volerlo, senza accorgersene, l'influenza del tempo nel quale vivevano. Dominavano le idee, di cui fu un apostolo eloquente il Viollet-le-Duc, secondo le quali bisognava ridurre i monumenti allo stile d'origine.

Era allora giudicata un'offesa al senso comune il tollerare una promiscuità di carattere architettonico in un edificio storico. Nè si può biasimare questa opinione che appare in sè stessa artisticamente logica, per togliere le dissonanze che all'occhio appariscono; e noi che scriviamo, e che abbiamo varcato il mezzo secolo, siamo stati in gioventù affascinati dall'idea stessa.

Una più matura concezione dell'arte, e anche una più alta e più indulgente dottrina, impose più tardi diversi canoni: e oggi si rispettano universalmente le soprapposizioni dei tipi diversi d'architettura allorquando questi sono per sè stessi belli, e quindi appaiono espressioni genuine e forti dell'arte di una data epoca e di una caratteristica civiltà.

Il 1.° marzo del 1886 venne aperto un « concorso a due gradi fra gli artisti italiani e stranieri per il progetto *della nuova facciata del Duomo di Milano* ». Così disponeva il primo articolo del concorso; nel preambolo gli amministratori di allora (1) vollero esplicitamente far osservare che si taceva ogni limite presuntivo di spesa per lasciare la maggior libertà d'invenzione ai concorrenti e per negligere le « precauzioni economiche » che son contrarie alla storia del Duomo.

Qui, a parer mio, gli amministratori, eccitati da un altissimo sentimento d'idealità, si lasciarono trasportare oltre la praticità ch'era limitata dai mezzi, sedotti da due illusioni. Essi bandirono un concorso per una *nuova facciata*, mentre il testatore De Togni aveva lasciato loro i denari appena bastevoli per una parziale riforma; credettero poi che nei tempi nostri fossero ancor possibili gli slanci entusiastici di cinque secoli fa, quando i cittadini si spogliavano degli abiti che avevano indosso per deporli sull'altare del nuovo tempio sorgente fra le rovine di Santa Maria Maggiore, e che i notaî avevano l'ingiunzione del magistrato di ricordare ai moribondi ricchi il Duomo da aiutare; e che troppe altre cure ha il secolo nostro, troppi bisogni urgenti che guardano l'avvenire e assorbono le forze dei buoni.

Se gli amministratori si fossero limitati a bandire il concorso per *la riforma parziale della facciata* e non per una *facciata nuova*, chi può dire quali diverse soluzioni del problema non sarebbero uscite dalla mente degli artisti di tutte le nazioni convocati al concorso? E forse la

(1) Airoldi Aliprandi nob. mons. Cesare, Borgomanero avv. cav. Giuseppe, Borromeo conte comm. Emilio, Casanova avv. nob. Giuseppe, Visconti marchese Carlo Ermes.

maggioranza avrebbe eseguito delle variazioni sull'antico progetto del Buzio. Ma non anticipiamo il ragionamento.

Il concorso, fatto sulla base di una facciata per la quale non si avevano i mezzi, e si aspettavano dalla provvidenza che veste i gigli della valle e dà le piume agli uccelli e la lana alle pecore, presentò uno splendido risultato.



Progetto dell'architetto Edoardo Deperthes di Parigi.

Ma, se colpa ci fu nell'aver esteso lo sguardo oltre alle odierne materiali possibilità, noi diremo che fu una *felix culpa*, perchè ridestò l'amore degli studî intorno al nostro Duomo in tutto il mondo, e ci procacciò una serie di progetti in cui appare, nella forma migliore, la varietà degli intelletti, degli studî, delle tendenze d'ogni paese, applicati a svolgere uno stesso tema.

Chi meglio giudicò di quei concorsi fu lo storico nostro insigne Cesare Cantù, che nella sua operosa vecchiezza si sentiva ringiovanire vedendo, in un tempo accusato di speculatore, in cui si calcola e non si osa, si

cerca la regola e non il pensiero, si critica e non si fa, un'eletta di 120 artisti presentare lavori a cui avevan dovuto prestare lunga attenzione, confronti, esperimenti, ricerche storiche ed estetiche. Egli osservava però che non tutti i concorrenti avevan tenuto conto dell'aria, della storia, del popolo che « nato e cresciuto coll' imagine del *nostro Duomo* sotto gli occhi e in mille disegni, mal soffrirebbe di vederselo trasfigurato, foss'anche nella più sublime costruzione. Quella guglia, sia pur esile, colla sua Madonna d'oro sulla punta, ei la conosce da bambino; l' ha ravvisata in sogno; l'ha cercata fra le nebbie decembrine; aguzza l'occhio per distinguerla da qualche colle o fra i pioppi piramidali nel tornare da un viaggio. Da quella sventolò primamente alla destata Lombardia il vessillo tricolore in quelle cinque giornate così gloriose..... Senza forse ragionarlo il nostro popolo apprezza quel gran triangolo di cui essa è il vertice, e sgradirebbe nella nuova facciata una elevazione che gliene impedisse la libera vista dalla piazza. »

Esaminando poi i progetti si piaceva di soffermarsi sui concorrenti che eran tornati alle linee generali del Buzio concludendo: « *L'andare indietro è in questo caso progresso.* »

Era stato poco osservato un progetto modesto che presentava il Duomo colla sua facciata com' è, e portava il motto che doveva più tardi diventare il programma della Fabbrica: *Noli me tangere.*

Centoventi furono i concorrenti con quattrocento disegni. Il giurì internazionale, con una dotta relazione di Camillo Boito, scelse i quindici migliori, ch' erano otto d' italiani (Gaetano Moretti, Giuseppe Brentano, Luca Beltrami, Tito Azzolini, Enrico Nordio, Carlo Ferrario, Paolo Cesa Bianchi, Giuseppe Locati), due di tedeschi (Ludwig Becker di Magonza e Hartel e Neckelmann di Lipsia), due di austriaci (Anton Weber e Rodolfo Dick di Vienna), uno di un francese (E. Deperthes di Parigi), un altro inglese (D. Brade di Kendal) e uno russo (prof. Teodoro Ciaghin di Pietroburgo).

Alla gara del secondo concorso, che non fu più annunciato per una riforma, ma bensì « *Per una nuova facciata del Duomo* » (il che il De Togni non aveva mai detto), solamente quattordici fra i prescelti si presentarono, perchè era morto nel frattempo l'architetto russo Teodoro Ciaghin; e ai 27 ottobre 1888 il giurì accoglieva la relazione dell'architetto Boito, colla quale si decretava la palma all' architetto Giuseppe Brentano, specialmente per la bellezza delle tre porte; e si esprimeva il



Progetto dell'architetto Nordio.

desiderio che si accogliesse il progetto Beltrami di un campanile isolato, nel quale si conservassero « le meglio pregiate parti della presente facciata ».

Si assegnarono premî di 2000 lire agli architetti Hartel e Neckelmann di Lipsia, Paolo Cesa Bianchi di Milano, Carlo Ferrario di Milano, Lodovico Becker di Magonza, Tito Azzolini di Bologna. Quattro premî di 3000 lire agli architetti: Antonio Weber di Vienna, Rodolfo Dick di Vienna, Giuseppe Locati di Milano e Gaetano Moretti di Milano. Infine tre premî di 5000 lire a Edoardo Deperthes di Parigi, Luca Beltrami di Milano, e Enrico Nordio di Trieste.

Riproduciamo, per ricordarle ai lettori, la facciata del Gaetano Moretti (che ha molti punti di contatto con quella del Giuseppe Locati) per un certo svolgi-

mento della parte centrale del coronamento della facciata, e quelle dei tre che, secondo il giudizio della Commissione, si avvicinarono di più al premio: riproduciamo quella del Beltrami che fu detta dalla stessa Commissione « serena, semplice, nobile, bene ripartita nelle sue masse », e non abbiamo mai fatto mistero, fino da quando fu proferito il giudizio, della nostra predilezione per essa, specialmente per l'arioso coronamento, mentre soverchiamente povera appariva la parte inferiore in confronto di quella esistente. Grandiosa e gentile fu giudicata quella del Deperthes, che è un esempio della facciata colle torri, per tanti secoli sognate e disegnate dai nostri architetti che con esse volevano aumentare la maestà della facciata; e importante per la dignitosa e armonica linea è il coronamento del progetto del triestino Nordio che seguiva nella parte superiore le forme del corpo di cui doveva presentare la faccia.

La morte, nell'ultimo giorno del 1889, rapiva il Brentano; e pur troppo l'opera che lasciava era incompleta nei particolari. Venne eseguito un grande modello in legno del progetto; ma questo rivelò alcuni difetti che indussero l'amministrazione a invocare dal Governo la facoltà di introdurvi parecchie modificazioni, per rialzare il coronamento e per studiare maggiormente e meglio i pinacoli. Si nominò una commissione (1) a questo intento — e si riaperse la discussione sulla facciata.

Gli amministratori, fatti i conti di cassa, si persuasero che non potevano riformare tutta intera la facciata, e con uno studio che è modello di precisione e di intelligente contabilità, ridussero assennatamente i loro calcoli alla costruzione della parte mediana superiore. Intanto fecero piantare i ponti nell'interno del Duomo, comandarono i marmi per cominciare i lavori, e si disposero ad abbattere una parte della vecchia facciata. Vennero fatti i modelli al vero della porta Brentano ed esposti nel cortile della casa della Fabbrica, e allora si suscitò una vera ribellione nel nome dell'arte, contro la quale furono impotenti le varie commissioni ministeriali, nominate l'una sopra l'altra.

(1) Il Giurì internazionale, non soddisfatto dal disegno premiato, mostrava desiderio di vedere alzato di qualche poco il fastigio dello scompartimento mediano, per il progetto Brentano, e trovava in quello Beltrami, che « il finimento delle tre navi principali, le quali sporgono dalle altre due, impiccioliva il progetto ».

Ed ecco insensibilmente formarsi nella cittadinanza un'opinione contraria al cambiamento della facciata. Cominciarono gli artisti cui era cruccioso il pensiero di veder sparire le sculture e le linee della fronte cinquecentista che sono esempio di eleganza squisita? oppure fu il popolo che non voleva fosse sottratto a' suoi occhi la facciata del monumento che è il simbolo e l'orgoglio della città? Non sapremmo rispondere: perchè entrambi i gruppi concorsero per la loro parte.



Progetto dell'architetto G. Brentano che fu proclamato vincitore.

Si era cambiata l'aria: altre idealità avevano sostituito quelle diffuse dal Viollet-le-Duc. La voce degli artisti, espressione della nuova tendenza, diceva doversi conservare ogni manifestazione sincera di arte, perchè testimonianza di un tipo e di un tempo, e in questo caso trattarsi di un' opera d'arte che sarebbe stato sacrilegio abbattere: e la voce popolare chiedeva si rispettasse il suo Duomo nella fisionomia che tutti erano abituati a vedere, ad ammirare, ad amare.

Si recavano i cittadini in Duomo e con mesto occhio seguivano il

lavoro dei manovali che inchiodavano travi ed assi, che ergevano un edificio di legno in fondo alla grande navata: e si domandavano con stupore, quasi con sgomento, se proprio si sarebbe atterrata davvero la facciata. Avevano assistito ai concorsi ed esercitato l'umorismo ambrosiano sui varî progetti; avevano udito proclamare un vincitore, ma nessuno pensava che si dovesse distruggere quel che c'era per erigere una facciata sul cui progetto non erano tutti d'accordo.

E allora si ragionò, all'infuori del sentimentalismo delle masse, se fosse veramente necessario il distruggere quello che di buono ci avevano lasciato i nostri antecessori. Lo stesso vincitore del premio, l'architetto Giuseppe Brentano, tanto studioso del Duomo, aveva scritto: « Nella nostra mente dobbiamo distruggere l'opera ideale di artisti i quali furono davvero grandi, ma che, o per troppo profondo ed esclusivo sentimento d'una sol forma d'arte, o per fredda imitazione di stili d'altri tempi, non seppero immedesimarsi a far loro il concetto e l'esecuzione dei primi maestri. Molte parti della facciata attuale le vedremo sparire senza rimpianto, *ma molte altre ci saranno tolte con nostro grande dolore. Le porte del Pellegrini, così ben intonate colle cariatidi, si svolgono in una fascia orizzontale in modo spontaneo e geniale, ed hanno un non so che di grandioso e di sovranamente bello.* »

E aggiungeva che perfino « chi fosse freddo a tali affetti, si sentirebbe però di sicuro scorrere *un brivido* per le ossa al *primo colpo di martello che intaccasse l'opera dei nostri padri* ». Ed era stata questa veramente l'impressione di tutti. Quel *brivido* Luca Beltrami lo commentava, nella Pasqua del 1900, scrivendo d'avere egli pure sussultato « al brivido, già presentito dal Brentano, al momento in cui si sarebbe dovuta scomporre la fronte attuale », e aggiunge di averlo provato « quando per la navata del tempio cominciò ad echeggiare il lavoro dei ponti di servizio, e sul volto di chi impartiva gli ordini, cercai indarno la serena convinzione nell'opera avviata »:

Del resto il Beltrami, ch'era stato il precursore della riforma della facciata, perchè gli altri ricalcarono le sue orme, fin dal 1887 nello scritto *Per la facciata del Duomo di Milano* aveva osservato: « Il disperdimento della parte inferiore della fronte attuale, considerata per lungo tempo con disprezzo, come frutto di decadenza dell'arte, *costituirebbe ai dì nostri un vero atto di vandalismo;* anzi già si manifestano gli indizî di una corrente d'idee, secondo la quale tali frammenti, non solo debbono essere

lasciati per l' intrinseco loro valore artistico, ma debbono essere lasciati in posto, essendo un elemento interessante per la storia dell'arte. »

Notevole è da osservare che il Beltrami, mentre affrontava il concorso, scriveva che si sarebbe dovuto tener conto d'una pregiudiziale: « esaminare e ponderare con tutta serietà, se realmente il progetto che si vorrà tradurre in atto *sia tale da giustificare la scomposizione dell'attuale facciata*, e da offrire sicura garanzia di conservarne largamente i pregi e l'interesse storico ».



Progetto dell'architetto Gaetano Moretti.

Ma ricorriamo ad altri giudizî. L' architetto Augusto Guidini, esaminando i progetti della facciata del Duomo, scriveva: « Nel 1790 — con Felice Soave architetto — s' ebbe il coraggio di demolire quanto con gravissime spese, attraverso a lotte ed indecisioni continue, s'era inalzato sul tipo pellegrinesco dai suoi stravaganti imitatori; solo rispettando le porte ricchissime e fastose, e le finestre, le quali parti — benchè discordi colla severa armonia del tempio — parvero degne di conservazione, e certo lo sono qual documento della storia dell' arte. »

E infine l' ing. Cesare Nava nella *Facciata del nostro Duomo, dispareri e proposte,* scrive: « Con buona pace di tutti, io credo che la parte inferiore del Duomo non si dovrebbe scompaginare; non se ne dovrebbe distruggere la composizione attuale onde usarne gli elementi nella compilazione di altri edifici. Perchè se sono bellissimi questi elementi, anche presi uno per uno, la loro bellezza però è senza dubbio molto ma molto inferiore a quella risultante dal loro insieme — un insieme imponente, per libertà di linee, per arditezza di risalti, pel felicissimo intreccio della parte architettonica con quella decorativa e principalmente colla figurativa; tanto che si stenta a credere che non sia uscita di getto dalla mente di un solo grande artista. »

Egli proponeva di trasportare la facciata tal quale fra le due testate del Palazzo reale e chiudere la piazza omonima; ma tale progetto avrebbe troppo ristretto lo spazio intorno al Duomo.

Intanto le società artistiche milanesi formulavano voti affinchè la facciata rimanesse tal quale; circolavano liste di protesta sotto cui si firmavano i cittadini; e il Comune, rappresentato dal sindaco senatore Giuseppe Mussi, si preoccupò di questa agitazione; venne nominata una commissione che studiò i diritti del Municipio sulla Fabbrica: e, in base a un voto del Consiglio, si chiese al Ministero la nomina degli amministratori secondo le vigenti leggi. Venne allora eletto (7 febbraio 1902) un nuovo Consiglio della Fabbrica (1), che, assecondando i voti degli artisti e del popolo, sospese i lavori della nuova facciata.

Un artista insigne, Lodovico Pogliaghi, stava lavorando alle imposte di bronzo della porta maggiore in seguito a un concorso, nel quale, con

---

(1) Il Consiglio nuovo era composto dei signori: senatore dott. Edoardo Porro, architetto Luigi Conconi, Carlo Romussi, avv. Cesare Sala, architetto Giuseppe Sommaruga.

Nel luglio 1902 morì, fra il compianto di tutti, il senatore Porro. Intanto gli amministratori avevano chiesto al Governo d' essere sottratti alla legge sulle fabbricerie a loro non applicabile, e di essere retti da norme speciali, come specialissimo è il monumento del Duomo. Gli amministratori devono rappresentare la ragione storica. Il tempio fu eretto dal popolo ed è rappresentato dal Comune; il popolo lavorava concorde coll' arcivescovo, e il principe, per politica convenienza, favoriva l' impresa. Quindi gli amministratori dovevano essere scelti dal Comune, che delegò Conconi, Romussi, avv. Sala e Sommaruga; dall' arcivescovo, che delegò mons. Federico Sala arciprete e vescovo di Famagosta e monsignor Angelo Nasoni; e dal Governo che scelse il senatore avv. Mario Martelli. Il Consiglio, così storicamente ricomposto, riconfermò la sospensione dei lavori della facciata.

verdetto del 18 settembre 1895, era risultato vincitore. Fu prima cura dei nuovi amministratori, subito dopo la decisione che sospendeva i lavori della facciata, di pregare il professor Lodovico Pogliaghi di adattare i modelli delle imposte (che vengono eseguite col legato del conte Giacomo Mellerio, morto in Milano ai 10 dicembre 1847, e che devono essere terminate ai 30 settembre 1906) alla porta detta del Pellegrini, il che l'artista fece, con geniale accorgimento d'arte, sviluppando in una magnifica efflorescenza il concetto primordiale ed aggiungendovi le figure più insigni degli arcivescovi che promossero il risorgimento del popolo milanese.

Inoltre proclamarono un concorso per tradurre in bronzo le imposte, oggi indecorose, delle quattro porte minori, e porre così il suggello della materia perenne e dell'arte alla parte inferiore della facciata.



III.

.. Conclusione ..



lavori per la facciata sono sospesi: il ministro dell' Istruzione pubblica, on. Nunzio Nasi, approvò la deliberazione e domandò anzi che si sollecitasse la rimozione dei ponti che nell' interno ingombravano lo sfondo della navata maggiore; e nel 1902 si sarebbe pensato che della facciata del Duomo non se ne sarebbe più parlato per anni e per lustri.

Ma tutti quelli che si recano sul Duomo per ammirare la meraviglia di architettura e di scultura che si estolle al disopra dei tetti di marmo delle navate centrali e laterali, arrivati dietro ai triangoli frastagliati nel sasso che coronano la facciata, rimangono dolorosamente impressionati da due fatti: dalla forma sgraziata che hanno quei fogliami svolgentisi nei frutti e rampicanti sulle folconature che paiono di cartone ritagliato dall' inesperta mano di un fanciullo, e dallo sgretolamento dei sassi, malamente uniti da un cemento che si sbriciola, lasciando le larghe fessure beanti.

L' architetto della Fabbrica, Paolo Cesa Bianchi, trovò che il coronamento della facciata richiede un sollecito restauro; l' architetto G. Moretti, direttore dell' Ufficio regionale dei Monumenti, fece notare che havvi bisogno di un rifacimento razionale e urgente, perchè le condizioni attuali non escludono il pericolo di un crollo parziale, che potrebbe provocare irreparabili catastrofi.

Questo ammaloramento che si verifica dopo un solo secolo dacchè quella parte fu costrutta, si spiega facilmente. Col primo Napoleone, come abbiamo già detto, non si discuteva. Egli ordinava e bisognava fare a tutti i costi e subito, anche trascurando il modo. Non si avevano a sufficienza, in quei primi anni del 1800, i marmi buoni della cava di Candoglia, e si presero quelli che primi si trovarono sottomano, cioè le pietre estratte dalle montagne di Ornavasso. Tutti sanno la diversità che passa fra il marmo compatto e zaccaroide che si trae dalla classica cava nostra e quello di Ornavasso che sotto l'azione dell'aria diventa grigiastro, friabile, quasi arenoso. Inoltre, lavorando sotto la imposizione del padrone che aveva prefisso un termine all'opera, non si badò tanto alla finitezza del lavoro: bastava che i sassi si accumulassero sui sassi, che l'opera progredisse e che al giorno fissato si potesse dir finita. Il lavoro risentì di tale fretta irrazionale; i marmi connessi malamente mostrano gli spostamenti e i dislivelli.

A nostro avviso il coronamento della facciata del Duomo presenta un pericolo ben maggiore di quello che si credette ravvisare nella grande aguglia, per la quale i recenti studî di architetti e di scienziati hanno felicemente sgombrato dalle menti ogni ansietà d'urgenza.

In qual modo si dovrà procedere al restauro? Si dovrà rifare la folconatura del coronamento quale è attualmente, copiandola con materiale esattezza?

La parte superiore della facciata è la più infelice che si possa imaginare. Napoleone il conquistatore credeva di poter comandare anche all'arte; e l'arte invece si ribellò all'imposizione, gli sfuggì di sottomano e a lui si sottrasse. Da quella prepotenza ufficiale, che imponeva le grette economie, derivarono le forme meschine, inanimate come una decorazione posticcia, che contrastano con tutto il resto del monumento, costituente invece un organismo vivo entro le cui membrature marmoree palpita un'anima, vive un pensiero. Sarebbe indegno di un'epoca studiosa, diremo quasi raffinata come la nostra, il ripetere errori inintelligenti, come sarebbero le riproduzioni di quei gretti frastagli pioventi secondo la linea delle scale del tetto.

Forse quel buon cittadino che fu Giovanni De Togni, quando scrisse il suo testamento, nel quale, accettando il consiglio del Borgomanero, lasciava erede la Fabbrica del Duomo affinchè riformasse la facciata del tempio, aveva sott'occhio la stonatura di quel coronamento e le sue

grame condizioni; e senza esser penetrato addentro nelle metafisiche dell'arte, pensava al maggior decoro che a tutta la facciata sarebbe derivato da un più largo e artistico svolgimento d'ornati e di linee architettoniche nella parte superiore.

Perocchè il signor De Togni non intese mai di volere, con 800 mila lire, rifare tutta quanta la facciata. Egli si limita a invocare una semplice *riforma* della facciata, senza dire se generale o parziale, perchè da uomo pratico d'affari, sapeva che ben altre e maggiori somme sarebbero state richieste a tanta opera, quale era il rifacimento totale; e forse nella sua mente che non poteva albergare il pensiero di distruggere le bellezze consacrate dal tempo della parte inferiore, così nobile nelle linee generali, così squisita nei particolari e che avrà amato come milanese, perchè unita ai ricordi domestici di quei tempi in cui l'esistenza cittadina era ristretta entro più brevi confini, quasi di famiglia, perchè Milano non era ancor diventata città internazionale, — forse avrà creduto di poter riformare quell'aerea merlatura che si delinea sul cielo e ch'egli travedeva dispiegarsi, mercè l'aiuto dei suoi capitali, con maggiore maestà, seguendo le disposizioni razionali ed organiche del resto del monumento.

Chi volle pensare a un rifacimento generale della facciata pensò anche ai milioni che occorrevano all'uopo. Il conte Giuseppe Resta (1),

---

(1) Il conte Giuseppe Resta, figlio del conte Carlo, era un tipo aristocratico, chiuso nel breve cerchio delle sue relazioni, amante delle arti, de' bei quadri e de' bei vasi, e sopratutto caritatevole. I suoi testamenti e i suoi codicilli sono parecchi. Siccome viveva solo, così tratto tratto era preso dalla malinconia di far testamento. Il primo è del 24 gennaio 1845, quando contava soli 37 anni. Aveva paura d'esser seppellito vivo e ordinava perciò nel testamento: « Il mio cadavere sia continuamente e nel modo più *coscienzioso* in turno dai miei domestici guardato fino al trasporto in chiesa, prima di che intendo che da un chirurgo, alla presenza del mio confessore, sia constatata con operazione chirurgica la realtà della morte. »

Coll'andar degli anni si era manifestato in lui un vivo sentimento religioso; e nel codicillo del 27 novembre 1865 il patrizio per dar prova di umiltà prescriveva che i funerali « siano modesti, escluso qualsiasi catafalco e che la cassa contenente il cadavere debba posare su di un rialzo non maggiore di braccia tre da terra ». Finalmente nel 28 luglio 1871 scrive questo codicillo: « Lascio lire 50 mila per fare la facciata del Duomo di Milano, quando però la suddetta somma con l'aumento portato con gli interessi degli interessi, abbia raggiunta la cifra di sei milioni. La detta somma ed interessi non sarà mai convertita ad altro uso per quanto proficuo possa riscontrarsi. L'impiego sarà o presso la Cassa di Risparmio, o quell'altra Cassa pubblica che dia bastanti garanzie. »

Pochi mesi dopo, ai 26 febbraio 1872, moriva in età di 64 anni, nella sua casa in via Con-

morto nel 1872, lasciò per testamento lire 50 mila milanesi col patto che il capitale giacesse presso la Fabbrica e gli interessi si accumulassero e diventassero milioni, come successe del favoloso capitale dell'ebreo errante; e quando si fossero raggiunti i 6 milioni di lire milanesi, allora si sarebbe pensato a fare la facciata nuova del Duomo. Le lire milanesi (di 20 soldi da 4 quattrini cadauno) sono state ridotte a lire italiane; oggi fra capitali e interessi si hanno lire 150 mila; per avere i 4 milioni di lire italiane (corrispondenti ai 6 di lire milanesi) bisognerà aspettare circa un secolo (1). Chi vivrà allora potrà pensare alla facciata nuova, se pure quei milioni non avran trovato destinazione diversa e non saranno stati travolti in altri organismi sociali. Ad ogni modo è un largo campo aperto alle discussioni future dei giureconsulti e degli artisti ancor non nati.

Tre sono i punti cardinali della nomina della Fabbrica del Duomo ad erede del De Togni (vedi testamento più indietro a pagina 50). Il primo che si impieghi l'eredità a fare *la riforma della facciata*. Il secondo che nel termine di anni 20 dalla sua morte *la riforma sia iniziata*. Il terzo è una concessione, perchè abilita l'amministrazione ad erogare *gradualmente e parzialmente* il patrimonio secondo lo sviluppo delle opere, purchè vi sia *un progetto definitivo di riforma* al quale quelle opere devono essere coordinate.

Il testatore si guarda bene di ordinare che il patrimonio debba essere *tutto erogato* entro i venti anni, ma solamente che il patrimonio *sia erogato*, senza dire se in tutto o in parte. E per paura che si equivocasse e si intendesse che in venti anni dovesse essere spesa la totalità del patrimonio, aggiunse che questo dovrà essere gradualmente *e parzialmente* erogato in detta opera; quindi ammetteva che potesse essere speso, nella totalità, in un tempo oltrepassante gli anni venti.

L'amministrazione che precedette la presente, per potere a miglior

---

servatorio. Il lascito era in lire milanesi, cosicchè la fabbrica del Duomo ricevette L. 33 mila italiane, ridotte dalle tasse di successioni a L. 29 455,55.

La famiglia Resta è legata al Duomo da parecchi ricordi: aveva il suo sepolcro nel tempio e una lapide, oggi scomparsa, ricordava il « *Familiae Restae sepulcrum* » stato posto da Giovanni Francesco Resta protonotario apostolico e canonico ordinario della Metropolitana nel 1580; il sepolcro era stato rinnovato nel 1651.

(1) Col cumulo degli interessi al 3,50 per cento occorrono 95 anni. Se gli interessi fossero ridotti al 3 per cento dovrebbero passare 111 anni.

agio, in più lungo lasso di tempo e con vantaggio della Fabbrica, spendere i capitali della eredità, nel 12 agosto 1899 fece una convenzione coll'Ospedale Maggiore (1), in virtù della quale la Fabbrica regalava all'Ospedale il capitale di 20 mila lire per prorogare il termine dei 20 anni testamentarî al 29 marzo 1915, sebbene a nostro avviso non fosse necessaria. Infatti lo stesso presidente dell'Ospedale, che era allora un giurista, dichiarava che quella somma non sarebbe mai stata *sperabile* altrimenti dall'Istituto (2).

---

(1) La convenzione 12 agosto 1899 fra la Fabbrica del Duomo e l'Ospedale è preceduta da un lungo preambolo, nel quale si fa la storia del concorso, si dice della scelta del progetto Brentano, si aggiunge che « la parte del termine utile che alla Fabbrica restava secondo il testamento De Togni era più che sufficiente per consumare nell'opera il patrimonio di che trattasi, ma d'altra parte un più largo termine riescirebbe opportuno per diverse considerazioni, specialmente nell'interesse di un più largo sviluppo e di una migliore economia nella condotta dei lavori ». Infine si stipulò quanto segue:

I. Il termine di anni 20, venti, decorribili dalla morte del fu Aristide De Togni avvenuta il 21 settembre 1884, prefisso dallo stesso testatore Aristide De Togni nel suo testamento olografo 29 marzo 1884, per l'inizio dell'opera della riforma della facciata del Duomo e per la erogazione in essa opera del patrimonio depurato lasciato da esso testatore, viene e si dichiara consensualmente, a favore dell'amministrazione della Fabbrica del Duomo di Milano, *prorogato d'anni 11, undici, oltre i 20* previsti dal testatore; e cioè si intende e conviene prorogato fino a tutto il giorno 21 settembre 1915, cosicchè per effetto del presente contratto i rapporti fra la Fabbrica del Duomo e l'Ospedale Maggiore di Milano, per quanto dipende dal detto testamento di Aristide De Togni, *si intendano regolati ed eventualmente regolabili così come se lo stesso testatore, invece del termine di anni venti dalla sua morte, avesse assegnato a favore della Fabbrica del Duomo sua erede un termine di anni 31, trentuno, dalla sua morte, e cioè un termine a tutto il 21 settembre 1915.*

II. In corrispettivo della proroga del termine di cui al retro capo steso I, l'Amministrazione della Fabbrica del Duomo promette e si obbliga di pagare, come già propose, al Consiglio degli Istituti Ospitalieri di Milano per l'Ospedale Maggiore di Milano da esso rappresentato, la somma di L. 20 000, ventimila, e ciò all'atto della ratifica del presente da farsi per atto pubblico in seguito alla occorrente autorizzazione dell'autorità tutoria nell'interesse della Fabbrica del Duomo.

La ratifica di proroga di termine venne fatta ai 21 febbraio 1900; e in tutto l'atto non si fa punto parola e neppur allusione ad alcun progetto; l'autorizzazione ministeriale è data per la proroga pura e semplice.

(2) Il presidente del Consiglio degli Istituti Ospitalieri, ch'era allora il nob. dottor C. O. Cornaggia, nella seduta del 18 maggio 1899 aveva presentato al Consiglio la proposta raccomandando di accettarla, sia perchè non includeva « alcuna offesa alle volontà del testatore », sia perchè non era « possibile il fare alcun assegnamento sulla reversabilità stabilita dal predetto testatore, mentre all'Amministrazione del Duomo *sarebbe sempre possibile di evitarla coll'affrettare i lavori,* sicchè la proposta in esame si può asserire inspirata *al desiderio di attuare il meglio possibile la volontà del De Togni, e di giovare all'Ospedale in modo altrimenti non sperabile* ».

Le 20 mila lire furono date alla *Ca granda*, come i Milanesi chiamano l'Ospedale Maggiore; e quindi sono state troppo bene impiegate perchè alcuno possa dir verbo contro. Per virtù di questa convenzione, la Fabbrica del Duomo può anche far niente fino al 1915, senza che l'Ospedale Maggiore possa muovere osservazione di sorta. Ma la ragione del testamento sussiste sempre intatta. *Riforma* semplice e parziale e non *facciata nuova;* perchè abbiamo veduto che i testatori i quali, prima del De Togni, come fu il conte Resta, pensarono a cambiare tutta la facciata attuale, scrissero espressamente nella carta di loro ultima volontà: « *per la facciata nuova del Duomo* ». Basta, per impiegare il patrimonio, avere un *progetto definitivo di riforma* e aver *iniziato i lavori,* impiegando in quest' inizio i capitali De Togni.

La convenzione coll'Ospedale Maggiore prolunga il termine per spendere l'eredità allo scopo suddetto della riforma; ed è questo un vantaggio per la Fabbrica, perchè elimina ogni pretesto di discussione futura.

La Fabbrica aveva dovuto confessare che i danari del De Togni non bastavano, non che a compiere la facciata, neppure alla parte mediana della stessa, e intendeva limitare i lavori alla parte superiore della porta; epperò i capitali del testatore avrebbero permesso appena una riforma non parziale, ma *incompleta* della facciata stessa (1).

In quella vece è rispondere alla volontà del De Togni l' intraprendere una riforma che sia misurata alla potenzialità finanziaria dell' eredità e possa presentare un' opera compiuta che ricordi il suo nome.

Ma ecco presentarsi una questione d'arte. La riforma della facciata dovrà conservare il tipo presente, vale dire il coronamento dovrà essere di stile archiacuto, mentre la parte inferiore appartiene in tanta parte al classicismo del cinquecento?

Per fare una facciata nuova bisognerà, ripetiamo, che maturino gli interessi del capitale del conte Resta. D'altra parte oggi non si fa che

---

(1) Nella relazione della Fabbrica del 30 settembre 1899, gli amministratori d' allora scrivevano: « Circa i mezzi pecuniarî giova ripetere che per un edifizio come il Duomo di Milano, la cui fabbrica attraversa i secoli, sarebbe risibile subordinare i partiti da prendere, gli indirizzi e gli inizî delle opere al calcolo di quanto *sarà per essere costata* l' operazione finita. Con simili preoccupazioni i nostri antichi atavi non avrebbero mai potuto dar principio al grandioso monumento. » Lasciando stare la forma del « *sarà per essere costata* » un' *operazione* futura, noi crediamo che non sia affatto risibile la previdenza di quelli che, accingendosi ad un' impresa, misurano le forze di cui possono disporre per condurla al fine.

richiamare le deliberazioni antiche e costantemente ripetute dei varî Consigli della Fabbrica di operare sulla base del progetto di Carlo Buzio del 1653, l'unico — come abbiamo già osservato — fra tanti escogitati da una folla d'ingegneri varî e poderosi e di fantasie imaginose attraverso tre secoli, che sia stato approvato e firmato dagli amministratori del Duomo.

È il vecchio disegno che dà la fisionomia tradizionale del Duomo.

Un edifizio, al pari d'una persona, ha le sue linee caratteristiche nelle quali ci abitua a vederlo e ad amarlo. Sono tre o quattro generazioni, succedute le une alle altre, che videro quelle porte maestose, che impararono la storia del popolo ebreo nei bassorilievi in cui esimî scultori fecero le loro prove, che amarono quelle statue che nel paludamento a larghe pieghe di san Luca, sorgente allato alla porta maggiore, richiama alla mente la dignità solenne dei filosofi dello Stoa, che in quella dell'apostolo, sul margine della facciata, stendente la mano in atto di protezione sulla gente che vi passa disotto, vede come un buon genio. E quanti costumi, quante passioni, quanti uomini si succedettero e cambiarono sotto quel braccio teso che pare non si stanchi mai, dal marmoreo piedestallo, di raccomandare la calma e la pace!

Il Buzio aveva veduto la bellezza di questa creazione artistica ed egli stesso aveva lavorato ad attuarla; nel medesimo tempo trovava opportuno che la parte superiore, la quale si collega con tutta l'architettura archiacuta dei fianchi e dell'abside, avesse ad accordarsi col carattere di questa. Con lui stavano gli amministratori della Fabbrica e i principali artisti del suo tempo; e noi dopo tanto ricercare la formola in cui si accordino gli animi, dobbiamo, dopo due secoli e mezzo, tornare all'idea di massima ch'egli aveva esposta. Dopo tanto lavoro e tante ricerche per trovare il meglio, dopo i concorsi mondiali e i giudizî che lasciavano insoddisfatti, — siamo ridotti alla condizione di quel cacciatore, amante delle avventure, che girò tutto il mondo per cercare la fortuna, e che al ritorno la trovò seduta sul gradino della porta di casa sua.

La varietà degli stili non può offendere nessun sentimento estetico in quanti visitano il nostro Duomo. In un'età venne cominciato; altre età si succedettero tramandandosi il legato della Fabbrica da generazione in generazione, e ciascuna a modo suo adempì all'obbligo, imprimendovi il proprio carattere. Il monumento conservò dell'origine la linea generale, ma in tutto il resto, di dentro e di fuori, gli uomini di ogni tempo e di varî pensieri vi lasciarono la nota sincera del proprio sentimento.

Qual' è la conclusione di tutto ciò?

Io la vedrei molto semplice: e la formolerei in una specie di conclusionale da avvocato:

Visto lo stato miserando della parte superiore della facciata che reclama un sollecito restauro, — giudicando di non potersi ripetere le antiestetiche forme del coronamento attuale, — rispettando la deliberazione degli amministratori della Fabbrica di non manomettere la facciata presente sopratutto per quel che riguarda la parte inferiore che porge esempio d'una idealità speciale dell'arte, — è richiesta una riforma della facciata nel suo coronamento, la quale si potrebbe compiere senza coprire mai la facciata attuale, giovandosi dei ponti sospesi che sono in pratica presso la Fabbrica.

In questo modo sarebbe esaudita l'ultima volontà del De Togni. I danari da lui lasciati al Duomo, ch'erano insufficienti per una intera facciata nuova (il che era stato riconosciuto dai partigiani della facciata stessa), potranno bastare alla riforma parziale, cioè a completare la presente secondo le esigenze della buona arte; e il Duomo, senza perdere la sua fisionomia, quella che ce lo fece ammirare e amare fin dalla nostra fanciullezza, acquisterà una maggiore dignità e vaghezza nell'aspetto.

Për far ciò non occorrono più concorsi; i due internazionali, che onorarono gli artisti e Milano che li convocò, hanno preparato tanta materia di studî e di pensieri, che non si potrebbe imaginare di raccoglierne maggiore. Un gruppo di artisti che conoscessero lo speciale stile del Duomo, che è l'archiacuto lombardo, il quale ha le sue speciali origini artistiche e che è diverso dal gotico tedesco, dal francese e dall'inglese, diverso dai gotici che inalberarono i loro pinacoli e svolsero i loro fogliami nelle diverse regioni d'Italia, un siffatto gruppo potrebbe disegnare il nuovo coronamento della facciata e preparare il *progetto definitivo* che voleva il De Togni.

Questa è la riforma vera e pratica che si può eseguire dalla nostra generazione, senza aspettare i doni che la infida fortuna possa mandare. Da parecchi anni si stava preparando la facciata e si era già entrati nella parte esecutiva; da parecchi anni si sapeva che i danari mancavano per terminarla; eppure non un solo mecenate donò o lasciò in eredità un sol centesimo al Duomo per compiere l'opera. È superfluo quindi farsi delle illusioni: bisogna contare sui danari che si hanno e nulla più. Se ne

verranno altri, tanto meglio: non saranno sprecati e le volontà dei donatori avranno scrupolosa esecuzione.

La soluzione che proponiamo risponderebbe anche alle tradizioni del nostro monumento. Pare che questo tempio sdegni di essere l'opera individuale di questa o quella persona; esso vuol uscire dallo sforzo collettivo di parecchie menti. La prima idea venne espressa in una riunione di magistri comacini, di architetti che mettevano insieme idee ed esperienze per erigere una chiesa, come oggi i capitalisti mettono insieme i danari per fondare una banca. Il Duomo è figlio d'ignoti: e a stento si son rintracciati i nomi di quelli che fra i primi prestarono l'opera loro all'impresa. Ad ogni passo i progetti si modificavano, talora si trasformavano: l'Omodeo imagina il tiburio e un altro lo conduce a termine; il Pellegrini disegna la facciata ed il Richino la corregge e il Buzio la rifà e l'eseguisce nella realtà dei marmi per la parte inferiore, nei contrafforti laterali alla porta maggiore fino all'altezza del baldacchino; a sua volta il Buzio imagina il coronamento della facciata con linee organiche, e sarà l'Amati colui che l'eseguirà meno grandiosa e men bella; il Beltrami disegna una facciata nuova con tre porte, ed al Brentano, che ne segue le orme, vien data la palma; e anche il Brentano lascia il suo progetto incompleto che viene poi abbandonato. Nè l'anima d'artista del Brentano può risentire da questo abbandono alcuna offesa, perchè ad egli pure sembrava sacrilegio abbattere le porte e i gemini piloni e le statue e i bassorilievi della parte inferiore; e gli sarebbe stato forse gradito l'incarico, non di disfare le parti belle e ammirande, ma di contemperare (secondo il pensiero del Buzio di due secoli e mezzo fa) due stili architettonici diversi in un'unica opera d'arte che rappresenti la trasformazione del genio delle diverse età che portarono, a rigor di parola, la loro pietra al monumento.

15 marzo 1903.

FINE.

.. Indice ..



.. Indice delle incisioni ..

